Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Deutschland

von der Reformation bis auf die Gegenwart.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Inhaltsverzeichniß.

Das neuere Drama der Deutschen.

X.

Die Dramatiker der Sturm- und Drang-Periode.

Entstehung des neuen Geistes der Zeit. — Gerstenberg. — Herder. — Johann Wolfgang Goethe. — Lenz. — Maximilian Klinger. — Leopold Wagner. — Maler Müller. — Jacob Maier. — L. Ph. Hahn. — Graf Törring-Cronsfeld. — Marius von Babo. — Friedrich Schiller.

Der Charakter des 18. Jahrhunderts ist, wie in allen anderen großen Culturländern, auch in Deutschland durch die Entfesselung der Subjectivität des Geistes bestimmt worden. Auch hier ging ihr die des Verstandes voran, eine Bewegung, die man mit dem Namen der Aufklärung bezeichnet hat. Lessing darf als der Culminationspunkt dieser Bewegung gelten. Doch läßt sich in ihm auch schon die Tendenz erkennen, das Gemüth- und Phantasieleben mit in sie einzubeziehen. Wie auch wäre dies anders möglich gewesen, da er in dem Kampf der Gottschedianer und Schweizer sowohl gegen die Einseitigkeit und Beschränktheit eintrat, mit denen jene den Verstand, diese Phantasie und Gemüth als die wahren Quellen der Poesie betrachteten, und letztere aus der nüchternen Auffassung, welche sie gleichwohl bei den Schweizern gefunden, zu befreien strebte. Lagen in ihnen, welche das Wunderbare als nothwendiges Merkmal des Poetischen aufstellten, doch sogar schon die Keime des Romantischen, nur daß sie dieselben nicht zu ent-

wickeln vermochten. Es kam aber nur darauf an, sich ihrer in wahrhaft productiver Weise zu bemächtigen.

Was Lessing über diese seine Vorgänger, denen er unstreitig viele Anregungen verdankte, so hoch erhob, war nicht nur die ungleich größere Kraft, Schärfe und Weite seines Verstandes und Geistes, sondern auch eine ihm innewohnende ungleich größere poetische Begabung, wenn diese auch ohne Zweifel immer nur eine einseitige war und daher auch nur zu einseitiger, aber doch zu höchst bedeutender Entwicklung kam. Er befreite nicht nur die Dichtung und Kunst aus den Fesseln vieler traditionellen Vorurtheile, er wies nicht nur auf die Eigenthümlichkeit einer jeden und ihre Grenzen, sowie auf Shakespeare als denjenigen hin, dem wir zwar nicht unmittelbar nachzuahmen, den wir aber mit Vortheil zu studiren hätten, weil er an Größe fast alle anderen Dichter übertreffe und unserer nationalen Eigenthümlichkeit dabei näher als irgend ein Dichter einer andern Nation stehe, sondern er stellte auch selbst Muster für die Entwicklung eines nationalen Dramas auf, er führte, der Erste, die Sprache der Empfindung, ja selbst die einer tieferen Leidenschaft auf der deutschen Bühne ein und fesselte durch die lebendige Naturtreue seiner Darstellung — Momente genug, an welche die nun aufstrebenden Stürmer und Dränger mit Vortheil anknüpfen konnten und vielfach auch anknüpften. Doch andererseits stand auch bei ihm noch Alles zu sehr unter der Herrschaft eines wenn schon ungleich feiner ausgebildeten und künstlerisch entwickelten Verstandes. Auch er blieb noch mehr, als er glaubte, in gewissen überlieferten Vorurtheilen befangen, so z. B. hinsichtlich des lehrhaften und moralischen Zwecks der Dichtung. Obschon er der Diderot'schen Natürlichkeitsrichtung huldigte und daher principiell jede Regel verwarf, die sich nicht aus Natur und Wesen der Sache erklären ließ, so legte er doch einen so großen Werth auf die Regel und das Gesetz in Dichtung und Kunst, daß er in seinen Urtheilen darüber nicht immer eine traditionelle Befangenheit ganz zu überwinden vermochte. So ging er z. B. bei seiner Untersuchung der Grundsätze des Aristoteles doch mehr darauf aus, dieselben zu rechtfertigen, als rücksichtslos zu untersuchen.

Wie weit sich Lessing bei allem Fortschritt von den Wegen des emporschießenden jungen Geschlechts der Stürmer und Dränger befand, die mit den Stichworten der Schweizer und der schon über sie

hinausgeschrittenen Männer des Göttinger Dichterbundes, mit Natur und Freiheit, mit Phantasie und Empfindung, mit Genie und individueller Eigenthümlichkeit in voller Einseitigkeit Ernst machen wollten, indem sie dieselben in Dichtung und Leben für souverän erklärten, läßt sich am besten aus der schiefen Stellung erkennen, in die er sehr rasch zu ihnen gerieth, so daß sie ihn vielfach, wenn auch meist nur indirect, bekämpften und er in ihnen die Bedroher alles dessen sah, was er mit schweren Mühen errungen und geschaffen hatte.

Näher standen dieser vordringenden und vordringlichen Jugend ohne Zweifel die begeisterten Anhänger Klopstock's, Milton's und Young's im Hainbunde mit ihrem Tyrannenhaß und ihrer Freiheitsliebe. Daß Erscheinungen wie Milton und Young, von denen ja auch die Bodmer, Haller und Breitinger ausgingen, sich jetzt in einem so völlig veränderten Lichte darstellten, in einem so völlig veränderten Geiste ergriffen wurden, lag nicht nur in der zufälligen Verschiedenheit der geistigen Individualitäten, nein, auch in den völlig veränderten Einflüssen, unter denen diese sich jetzt entwickelten. Welcher Umschwung hatte sich nicht in den letzten Decennien in Deutschland vollzogen, wie viele bedeutende Männer und Talente mit ganz neuen Ansichten und Werken waren hier nicht inzwischen hervorgetreten! Doch auch vom Auslande kamen ganz neue Einflüsse hinzu. Von England die der Percy'schen Balladensammlung, des Macpherson'schen Ossian, der Schriften von Hume und der bisher so gut wie noch nicht gekannten Dramen des gewaltigen Shakespeare; von Frankreich die von Rousseau's epochemachenden, revolutionirenden Schriften.

Wie sehr damals Alles einer großen geistigen Bewegung zu drängte, läßt sich am besten aus der verschiedenen geistigen Haltung der Mitglieder des Hainbundes erkennen, von denen einzelne sich noch eng zu Klopstock und Lessing hielten, andere dagegen, wie Bürger, einen ganz neuen volksmäßigen Ton anschlugen, oder wie Joh. Mart. Miller sofort in den Wertherton einstimmten, oder wie die Grafen Stollberg in Verachtung der conventionellen Sitte sich noch toller wie die Stürmer und Dränger geberdeten.

Andererseits zeigt sich aber grade derjenige Schriftsteller, welcher Lessing am offensten entgegentrat und der neuen Richtung der Geister bahnbrechend die Leuchte vorantrug, zeigt Herder sich doch wieder Lessing geistig so nahe verwandt, daß beide, trotz des zwischen ihnen

bestehenden Gegensatzes, sich freundschaftlich begegnen konnten und nur günstigere Umstände fehlten, damit sie ein ähnliches Verhältniß zu einander gewannen, wie es sich später so schön zwischen Goethe und Schiller herausbildete.

Ehe ich aber die Bedeutung Herder's etwas näher in Betracht ziehe, habe ich der Erscheinung eines Mannes zu gedenken, der bisweilen den Stürmern und Drängern schon zugezählt wird, jedenfalls aber als Vorläufer derselben bezeichnet werden muß.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, am 3. Januar 1737 zu Tondern geboren, gestorben 1. November 1823 zu Altona, studirte zu Jena. Er schloß sich in der Dichtung zunächst der anakreontischen Manier Gleim's an, wofür seine 1759 erschienenen „Tändeleien" Zeugniß ablegen. Um diese Zeit schrieb er auch das schon früher erwähnte Trauerspiel Turnus, das ihn mit Weiße bekannt machte, aber ungedruckt blieb. 1760 trat er als Cornet in dänische Dienste, aus welchem Verhältnisse die „Kriegslieder eines königlich dänischen Grenadiers" hervorgingen. Da es auch hier nicht recht mit ihm vorwärts wollte, gerieth er bald in eine mißliche Lage. Er gab daher jenen Beruf wieder auf, übersiedelte 1763 nach Kopenhagen, wo er mit Klopstock, Schlegel, Sturz, Cramer befreundet wurde, was seinem Geist eine andere Richtung gab. Es entstand unter Einwirkung Rousseau's die bramatische Cantate „Ariadne auf Naxos" (1765), die Herder zu ähnlichen Arbeiten angeregt haben mag. Noch in demselben Jahr erschien seine Uebersetzung der „Braut" von Beaumont und Fletcher, nebst einer biographisch-kritischen Abhandlung: Ueber die vier großen älteren britischen Dichter. Auch legte er jetzt durch seine „Gedichte eines Skalden" (1766) den Grund zu der nun in Aufnahme kommenden Bardendichtung. In den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766—67) aber führte er in die Kritik einen ganz neuen Ton ein, in den Herder in seinen Fragmenten, sowie später auch Mauvillon und Unger mit einstimmten. Er trat hier zuerst für das Ursprüngliche als die Quelle des Genies und gegen die bloße Reflexionsdichtung auf. Es konnte nicht fehlen, daß dies, beabsichtigt oder nicht, auch Lessing mit treffen mußte. Bei Mauvillon und Unger war ohne Zweifel letzteres der Fall. Bei Gerstenberg wahrscheinlich nicht, obschon er in seinem Versuch „Ueber Shakespeare's Werke und Genie" Urtheile aussprach, die mit

denen Lessing's im entschiedensten Widerspruch standen. Freilich war damals die Hamburgische Dramaturgie noch nicht erschienen, in der Lessing seine, aus den Grundsätzen des Aristoteles entwickelte Theorie des Tragischen allerst öffentlich darlegte, und es gewinnt fast den Anschein, als ob es zum Theil mit zur Widerlegung Gerstenberg's geschehen sei. Hatte doch dieser, der, was bemerkenswerth ist, dort schon vor Lessing auf die Aristotelische Rhetorik zur Erläuterung von dessen Poetik hinwies, erklärt, daß er diese letztere durchaus nicht für eines der tiefdurchdachtesten Werke des Philosophen, sondern für gradezu oberflächlich halte. Wogegen Lessing nun sagt, daß er mit dem Ansehen des Aristoteles schon fertig werden wollte, wenn ihm dies nur auch mit dessen Gründen gelänge. Sollte dies nicht eine Zurechtweisung Gerstenberg's sein? Nicht minder wichtig aber war ein anderer Ausspruch des Letzteren, daß nämlich das Drama Shakespeare's und das der alten Griechen nicht blos verschiedene Arten derselben Gattung, sondern daß sie in ihrem innersten Wesen verschieden seien, da hierdurch zugleich behauptet wurde, daß die von dem griechischen Drama abgeleiteten Regeln auf das Shakespear'sche gar nicht anwendbar seien.

So hoch Gerstenberg von Shakespeare aber auch urtheilte — von dem er unter Anderem sagt: daß in ihm jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen könne, mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt und in Ein großes Ganzes zusammengewachsen sei", so daß er Alles besitze, „den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske" — so behauptet er doch andererseits wieder, daß er gleichwohl nicht mustergültig für uns sein könne, ja daß seine Werke überhaupt nicht aus dem Gesichtspunkt der Tragödie, sondern „als Abbildungen der sittlichen Natur" zu beurtheilen seien.

Wer von uns würde sich dem gegenüber nicht auf die Seite Lessing's schlagen, welcher grade umgekehrt an Shakespeare so erstaunlich fand, daß, so sonderbare und eigne Wege er gehe, der Zweck der Tragödie von ihm doch immer erreicht werde.

Welche Bedeutung Lessing gleichwohl für Gerstenberg hatte, ist schon von Hettner dargethan worden, insofern dieser darauf hinwies, wie viel er sich von ihm für die Methode seiner Kritik angeeignet habe und seine Tragödie „Ugolino" (1667) eigentlich nur „die

Laokoonsgruppe, zurückübersetzt in den Stil der Tragödie, sei." Auch ich glaube, daß ohne Laokoon der Ugolino schwerlich entstanden sein würde. Es mochte Gerstenberg reizen, einen so ähnlichen Gegenstand wie diesen — einen Vater mit seinen Kindern im Kampfe mit einem unentrinnbaren tödtlichen Feind — in dem Sinne darzustellen, den er — wie Hettner ebenfalls richtig bemerkt — sich von dem Shakespeare'schen Drama gebildet hatte — als dramatisches Seelengemälde.

In der That beweist dieses Drama so recht, wie wenig Gerstenberg in die dramatische Composition und Structur, in die Tragik des Shakespeare'schen Dramas eingedrungen war, da man hier weder dem Personenreichthum, noch dem mannichfaltigen Wechsel der Scene, noch einem aus dem Gegensatz der darin auftretenden Charaktere entwickelten Conflicte begegnet, sondern vielmehr den drei Einheiten der von ihm bekämpften, den Aristotelischen Regeln entsprechenden Tragödie der Franzosen und einem blos fictiven Gegensatz, ohne persönlichen Vertreter, dem Hunger. Nichts also ist von der Shakespeare'schen Tragödie hier zu finden, als die irrige Vorstellung, die Gerstenberg sich von derselben gemacht hatte. Sein Ugolino ist eine dramatische Verirrung, ja schlimmer als das — er ist eine dramatische Ungeheuerlichkeit. Oder ist es die Zumuthung nicht, einen Vater mit seinen Kindern durch fünf Acte verhungern zu sehen? Nehmen wir jedoch für einen Moment an, dem Dichter sei diese Aufgabe gestellt worden, gleichviel wie falsch und empörend sie ist, so werden wir dennoch bekennen müssen, daß sie von ihm in der talentvollsten, ja was den größeren ersten Theil betrifft, in der glänzendsten Weise gelöst worden, so daß man diese Dichtung noch heute mit Interesse, ja zum Theil selbst mit Genuß lesen kann.

Schon R. M. Werner (Ludwig Philipp Hahn, Straßburg 1877) mußte widerwillig die Steigerung rühmen, die es dem Dichter gelungen ist, diesem scheinbar so dürftigen, monotonen Gegenstande zu geben. Allein Gerstenberg hat hierbei nicht nur eine ganz außergewöhnliche und dabei ganz originelle Phantasie und Gestaltungskraft gezeigt, sondern, was ungleich wunderbarer ist, ein überraschendes Schönheitsgefühl. Es ist ihm gelungen, den grauenhaften Stoff, wenn auch nur in der ersten größeren Hälfte, poetisch zu verklären. Er macht uns das physische Leiden, welches er darstellt, über die seelischen Vor-

gänge, die es zur Voraussetzung hat, und der Schönheit, die er in mannichfaltiger Weise in diese zu legen verstand, zeitweilig fast völlig vergessen. Nur in dem letzten Theil herrscht das Schreckliche, Grausige, Abstoßende vor und es läßt sich nicht einmal sagen, daß er dabei immer einen Ersatz für den Verlust der Schönheit durch die Wahrheit seiner Darstellung böte.

Ein Drama, wie dieses, mußte zur Parodie natürlich herausfordern. Bodmer ließ sich die Gelegenheit dazu nicht entgehen. Er schrieb seinen „Hungerthurm zu Pisa" (1669), doch fehlt es auch nicht an ernsthaft gemeinten Nachahmungen. 1776 folgte L. Ph. Hahn mit seinem „Aufruhr in Pisa",*) 1801 erschien „Ogolino Gherardeska" (anonym) von Böhlendorf, 1805 „Der Hungerthurm oder Edelsinn und Barbarei der Vorzeit" von J. Al. Gleich, 1806 „Ugolino's Gherardeska's Fall", 1822 „Ugolino oder der Hungerthurm" von L. K. von Biedenfeld. Klopstock und Herder begrüßten die Dichtung mit, wenn auch nicht ganz uneingeschränktem, Beifall. Selbst Lessing, der sie einen Knochen für die kritischen Hunde nannte, spendete ihr theilweise Lob. Er wollte seinen Knittel erst unter sie werfen, wenn sie sich genug daran zerbissen hätten. Schiller und Goethe, als Jünglinge, bewunderten sie. Besonders zogen die Kindergestalten allgemein an. Kinderscenen kamen von jetzt an in Aufnahme. Gerstenberg fand zu ihnen die Anregung bei Shakespeare (König Johann, Richard III.), auch Lessing ging ihm darin, doch nicht eben aufmunternd, in seiner Sara Sampson voran. Den Franzosen fehlte es hieran auch nicht an Beispielen. Döbbelin aber war es, der das Stück 1769 auf die Bühne zu bringen wagte.

Trotz dieser günstigen Aufnahme, trotz des gezeigten unverkennbaren Talentes fühlte sich Gerstenberg erst achtzehn Jahre später wieder versucht, den tragischen Kothurn in dem vieractigen Melodrama „Minona oder die Angelsachsen" (1785) zu besteigen. Auch hier wollte der Dichter, indem er die Bardendichtung auf die Bühne verpflanzte, wozu schon Klopstock das Beispiel gegeben, durch Eigenthümlichkeit glänzen, ohne doch mehr als eine Absonderlichkeit erreicht zu haben, an der man das daran verschwendete Talent um so mehr bedauert, je weniger es zu einer befriedigenden Wirkung kommt.

---

*) Siehe hierüber R. M. Werner, a. a. O.

Was Gerstenberg durch seine literarische Thätigkeit eingeleitet, das wurde von einem Stärkeren als er zu epochemachender Wirkung gebracht.

Johann Gottfried Herder, am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen geboren, wuchs in beschränkten Verhältnissen auf, erhielt jedoch eine gute Erziehung, so daß er 1762 die Universität Königsberg beziehen konnte, wo besonders Hamann neben den Dichtungen und Schriften Klopstock's, Lessing's und Rousseau's bedeutenden Einfluß auf ihn gewann. Er hat es selbst einmal ausgesprochen, daß Lessing längere Zeit der Einzige war, der ihn, wohin er sich auch wenden mochte, interessirte, und in der That knüpfen seine früheren Schriften fast alle, sei es bestätigend und ergänzend oder berichtigend und bekämpfend, an ihn an. Dies geschah gleich in den zu Riga, wohin er von der Universität als Prediger kam, entstandenen Fragmenten zur deutschen Literatur (1767), insofern sie eine Art Fortsetzung der Lessing'schen Literaturbriefe bilden sollten. Wogegen er in den Kritischen Wäldern (1769), von Lessing's Laokoon ausgehend, Winckelmann gegen Lessing, dem das erste Wäldchen gewidmet war, vertheidigte, ohne dabei die Bedeutung des letzteren doch zu verkennen.

Herder's Einfluß auf das Drama ist ein nur indirecter. Seine Bedeutung dafür liegt nicht in seinen dramatischen Versuchen, selbst nicht einmal in seinen Schriften über das Drama, sondern nur in seinen Grundanschauungen vom Wesen der Poesie überhaupt, durch welche er eine geistige Revolution hervorrief. Young's Gedanken über die Originalwerke, Rousseau's Naturevangelium haben auf sie auf's Mächtigste eingewirkt. Schon die Schrift: „Haben wir noch jetzt das Publikum und das Vaterland der Alten?" (1766) kündigte eine neue Epoche an. Entschiedener aber noch trat er mit seiner Meinung in dem Fragment „Von der Entstehung und Fortbildung der ersten Religionsbegriffe" (1768) hervor, worin er den Gedanken aussprach: daß die ältesten Urkunden der Völker in dichterischer Sprache, dichterischer Einkleidung, in dichterischem Rhythmus abgefaßt seien; daß daher die Poesie die Trägerin jeder andern geistigen Aeußerung des Menschen gewesen sei und dabei einen volksmäßigen Charakter gezeigt habe. Das Eigenthümliche der verschiedenen Volkspoesien an's Licht zu ziehen, es aus der Verschiedenheit der Zeiten und ihrer Anschauungen, ihrer äußeren Lebensbedingungen zu erklären, es zum Maßstab der Beurtheilung der

Dichterwerke zu machen, war fortan die Hauptaufgabe seiner literarischen Forschungen. Natur und Eigenthümlichkeit wurde in der Poesie jetzt die Losung. Es waren diese Ideen, mit denen er nicht nur in der Literatur, sondern auch in Philosophie und Religion der Forschung ganz neue Wege eröffnete, mit denen er, wie in die Seelen so Vieler, auch in die des jungen Goethe, mit dem er in Straßburg frühe zusammentraf, einen unverlöschbaren Zündstoff warf. In dem Aufsatze „Ueber Shakespeare", den er 1773 in den mit Goethe publicirten fliegenden Blättern „Von deutscher Art und Kunst" veröffentlicht hat, gab er diesen Ideen eine directe Anwendung auf das Drama. Hier wies er auf die Verschiedenheit der Bedingungen hin, unter denen das Drama in Griechenland und das in England zu Shakespeare's Zeiten entstanden sei. Beide hätten nach ihm kaum etwas mehr als den Namen gemein. Da das griechische Drama vom Chor seinen Ausgang nahm, so war ihm hierdurch die Einheit des Orts geboten. Die der Zeit und der Handlung folgten hieraus. Weil Shakespeare grade dasselbe that, was Aeschylus und Sophokles vor ihm gethan, das Drama aus den Umständen zu entwickeln, die jeder von ihnen vorfand, mußte er zu so ganz anderen Ergebnissen kommen. Shakespeare habe keinen Chor, wohl aber Staatsactionen und Marionettenspiele, keinen einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern eine Vielheit von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Sprachen vorgefunden.

„Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung; er nahm Geschichte, wie er sie fand und setzte mit Schöpfergeist das Verschiedenartigste zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Action im Sinne der mittleren oder in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit, großes Ereigniß nennen wollen." — „Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen, natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen." „Da ist nun Shakespeare der große Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Dramas dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Oerter und Zeiten somit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hierher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigste und idealste ist, wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit- und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte, ist Welt!"

Besondere Beachtung verdient, was Herder noch über das Indivi-

duelle des Kunstwerks sagt. Er bedauert, nicht Worte genug zu haben, um die einzelne Hauptempfindung, die jedes der Stücke Shakespeare's beherrsche und wie eine Weltseele durchströme, darzulegen.

„Nimm seinen Personen, Ort, Zeit, individuelle Bestandheit und du hast ihnen Odem und Seele genommen. Und grade darum muß Shakespeare Sophokles so unähnlich sehen, obschon er ihm im Innern so gleich zu sein scheint. Sophokles blieb der Natur treu, da er Eine Handlung, Eines Orts und Einer Zeit bearbeitete; Shakespeare konnte ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle Oerter und Zeiten wälzte, wo sie geschehen."

In der Hauptsache führt Herder, nur von einem ungleich höheren Gesichtspunkte und mit bestimmterer und zutreffenderer Begründung, die Ansicht Gerstenberg's weiter aus, ohne doch das Ansehen des Aristoteles dabei, wie dieser, in Frage zu stellen.

Herder hat diese Ansichten im Wesentlichen festgehalten, die gleichmäßige Bewunderung des Sophokles und des Shakespeare — die Ueberzeugung von der Gleichheit der Absichten Beider trotz der Grundverschiedenheit der Form ihrer Werke. Er ist in seiner Adrastea (1801—3) in dem Aufsatze über das Drama (im 17. und 18. Bd. der Ausgabe von 1830) noch einmal eingehend darauf zurückgekommen. Er deducirt hier das Verhängnißvolle der tragischen Handlung aus der Aufgabe des tragischen Dichters, nicht nur Mitleid, sondern auch Furcht erregen zu sollen. Es liegt nach ihm in der Verknüpfung der Begebenheiten, auf die Aristoteles daher ein so großes Gewicht gelegt habe. Er findet es hier sowohl bei Sophokles, als bei Shakespeare, wenn auch bei jedem in anderer Weise. Doch glaubt er, daß es sich selbst im Oedipus ohne Orakelspruch vollzogen haben würde. Er warnt daher vor der falschen Auffassung des Schicksals. Die falsche Auffassung seiner Lehre hat aber doch vielleicht mit zur Verbreitung des Schicksalsdramas beigetragen.

Es muß verwundern, daß Herder, der in der Poesie und darum auch im Drama das Ursprüngliche, Individuelle, Volksmäßige so sehr zu fördern suchte, und sich daher von Goethe's natürlicher Tochter abwendete, in seinen eignen dramatischen Arbeiten diese Eigenschaften so wenig zeigt, von denen die erste „Brutus" schon 1770, die letzte „Admetus Haus" 1803, also kurz vor seinem noch in diesem Jahre in Weimar erfolgenden Tode erschien. Die Melodramen „Brutus" und „Philoktet" sollen nach des Sohnes, Wilhelm Gottfried von Herder,

Andeutungen, 1774—75 zu Bückeburg, wohin Herder 1771 als Hauptprediger und Consistorialrath berufen worden war, auf Veranlassung des Grafen Wilhelm I. entstanden sein. Sie wurden von dem Kapellmeister Christian Bach componirt und bei Hofe aufgeführt. Dieser Angabe widerspricht für Brutus theilweise das Erscheinungsjahr der Dichtung im Druck. Bei dem großen Einfluß, den Rousseau auf Herder ausübte, der ohnedies die Musik liebte und auch die Oper sehr schätzte, dürften wohl dessen Versuche im Melodrama ihm den ersten Anstoß zu derartigen Dichtungen gegeben haben. Das Beispiel Gerstenberg's trat noch hinzu. Auch sind jene beiden ersten Melodramen in einem wesentlich andern Stil als die anderen geschrieben, zu denen noch „Ariadne" und „Prometheus" gehören. Sie sind sämmtlich erst um die Wende des Jahrhunderts verfaßt und als Versuche zu betrachten, „das griechische Drama auf deutschen Boden zu verpflanzen". Sie haben nur einen beschränkten literarhistorischen Werth.

So groß und fruchtbar die Anregungen und Einflüsse, die von ihm ausgingen, waren, so schädigte Herder dieselben doch durch eine gewisse Dunkelheit des Ausdrucks, die sich zum Theil daraus erklärt, daß er sich nicht immer aus den dunklen Regionen des Gefühls bis zur vollen Klarheit des Begriffs emporzuarbeiten vermochte. Später traten, durch Krankheit und Sorgen vermehrt, Reizbarkeit und Verbitterung des Gemüths noch hinzu.

Auf keinen der jungen Schwärmgeister, welche man mit den Namen der Stürmer und Dränger bezeichnet, hat Herder einen tieferen und entscheidenderen Einfluß ausgeübt als auf den jungen Dichtergenius, der als ihr Gründer und Haupt zu betrachten ist, wie er der von ihnen ausgehenden Bewegung auch lange fast allein Kraft und Bedeutung gab.

Es kann hier nicht entfernt beabsichtigt werden, ein Lebensbild Goethe's, wenn auch nur in den allgemeinsten Umrissen, zu entwerfen, ich werde Leben und Thätigkeit des großen Mannes nur soweit und meist nur flüchtig berühren dürfen, als es dem Zweck meiner Darstellung, die es ja nur mit der Entwicklung des Dramas zu thun hat, entspricht, oder doch zu entsprechen scheint. Selbst auf den Inhalt der dramatischen Werke werde ich nicht näher einzugehen brauchen, weil ich ihn als allgemein bekannt voraussetzen darf.

Johann Wolfgang Goethe,*) geb. am 28. Aug 1749, stammte aus einem Frankfurter Patrizierhaus. Der älteste Sohn des kaiserlichen Raths Johann Kaspar Goethe und der um zwanzig Jahre jüngeren Tochter des Schultheißen Textor, Katharina Elisabeth, genoß er eine überaus sorgfältige, vom Vater mit Eifer, Gewissenhaftigkeit und Umsicht geleitete Erziehung. Während die noch ganz jugendlich fühlende, phantasie- und gemüthvolle, ihrem Gatten wohl stets etwas fremd bleibende Mutter sich mit vertraulicher Herzlichkeit an den Sohn anschloß, hielt der ernste Vater, trotz des engen täglichen Verkehrs, ihn achtunggebietend in einer gewissen Entfernung. Selten hat wohl ein Kind von seinen Eltern so fortgesetzte, nachhaltige und wohlthätige Einwirkungen erfahren, als er, der in dankbarer Erinnerung uns ein so schönes lebendiges Bild davon entworfen hat. Dieser Einfluß der Mutter ist auch niemals verkannt worden, eher hat man zuweilen den des Vaters nicht genügend geschätzt. Es war aber nicht blos die ihm anhaftende Neigung zum Lehrhaften und ein pedantisches Pflichtgefühl, was diesen, die Erziehung des Knaben selbst in die Hand zu nehmen, bestimmte, es war auch das Mißtrauen in das damalige Schulwesen und die Furcht vor den der Sittlichkeit des Schülers hier drohenden Gefahren. Der Pedantismus des kaiserlichen Raths, der mit peinlicher Gründlichkeit und Consequenz auf Durchführung alles Begonnenen hielt und bei der Erziehung Wolfgang's ein bestimmtes praktisches Ziel verfolgte, hinderte ihn jedoch nicht, denselben die vielseitigste Ausbildung zu geben und alle an ihm hervortretenden geistigen Anlagen und Neigungen zu berücksichtigen und zu pflegen. Es fehlt nicht an Gelegenheiten, welche deutlich erkennen lassen, mit welcher fürsorglichen Zärtlichkeit der steif und ernst erscheinende Mann, der durch den Tod all seiner Kinder, bis auf eine Tochter und Wolfgang, beraubt worden war, an letzterem hing, und es ist fast rührend zu sehen, wie er die flüchtig und leichtfertig entworfenen Skizzen des Sohnes sorgsam mit Linien umzieht und die zerstreuten Blätter zu Heften ordnet, um sich an den Fortschritten desselben erfreuen zu können, oder, als er an der Verwirklichung seines Lieblingsplans, ihn als Beamten in das städtische Wesen Frankfurts treten zu sehen, zu zweifeln beginnt, ihn

*) Seine Dichtung und Wahrheit 1811. — Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. — Aug. Stöber, Der Aktuar Salzmann, Bas. 1842. — Düntzer, Goethe.

nun selbst zu dichterischer Bethätigung anspornt oder in der Rückerinnerung an die eignen unvergeßlichen Eindrücke, ihn wieder und wieder antreibt nach Italien, dem Land seiner Sehnsucht, nach Rom und Neapel zu gehen.

Es ist wahr, diese häusliche Erziehung mußte den Knaben, mehr als es in anderen Fällen wünschenswerth ist, auf sich selbst und sein Inneres verweisen. Allein der hierdurch geweckte und genährte grüblerische Hang, der doch auch die reiche Ausbildung seiner inneren Welt mit zur Folge hatte, wurde in Schranken gehalten von einem ihm gleichzeitig innewohnenden Trieb zur Geselligkeit, dem das gastfreie Haus des Vaters reichliche Nahrung bot, nur daß es den Knaben zu viel und zu zeitig in den Umgang mit Erwachsenen zog. Denn nicht nur empfing er von Mutter und Schwester, die er Beide schwärmerisch liebte, die zugleich herzlichsten und fruchtbarsten geistigen Anregungen, nicht nur ward ihm der Verkehr mit anderen Knaben gestattet, sondern er lernte hier auch Männer der verschiedensten Lebensstellungen und Berufe kennen, die mit Vorliebe die Unterhaltung des geistig geweckten, frühreifen Knaben suchten; er wurde in den geselligen Kreis seiner Schwester, in den Umgang mit jungen gebildeten Mädchen gezogen. Hierzu kam noch, daß der Vater, der ihn schon früh in's praktische Leben und in die Geschäfte desselben einzuführen bemüht war, nicht nur seine Anschauung davon zu bereichern strebte, sondern ihn auch bald die Ausführung mancher, zum Theil selbst verantwortlicher Besorgungen übertrug, wofür besonders der Umbau des Hauses frühe Veranlassung bot. Auch wurde die Freiheit des Knaben so wenig beschränkt, daß er wiederholt in Verhältnisse gerathen konnte, die nicht ohne Gefahr waren und zum Theil nicht frei von verdrießlichen Folgen blieben, obschon sie zu Hause kaum geahnt werden mochten. Dies fiel mit zwei großen geschichtlichen Ereignissen zusammen, welche geeignet waren, den historischen Sinn des Knaben zu wecken: der Besetzung der Stadt durch französische Truppen, wodurch das väterliche Haus mit einer zwar hohen und lästigen, aber auch sehr interessanten Einquartirung belegt wurde, und der Krönung des Kaisers Karl VII., der letzten, die sich in Frankfurt vollzog.

Mit den Franzosen war nämlich auch eine französische Schauspielertruppe in die Stadt eingezogen, zu deren Vorstellungen Wolfgang vom Großvater ein Freibillet zu erlangen, die Mutter aber die Be-

denken des Vaters durch den vorgespiegelten Nutzen der französischen Sprache zu beschwichtigen gewußt hatte. Doch blieb es keineswegs bei dem Besuche der Vorstellungen. Der Knabe erhielt auch Zutritt zur Bühne, ja selbst zur Garderobe, wo Frauen und Männer noch nicht getrennt waren, wie jetzt, und manches Unschickliche vorfiel. Es war keineswegs das erste Mal, daß Wolfgang dem Theater hier näher trat. Sein Sinn für das Schauspielerische war früh durch seine Großmutter geweckt worden, welche die Kinder zum Weihnachtsfeste einmal mit einem Puppenspiel überrascht hatte. Es wurde von Wolfgang auf's Leidenschaftlichste ergriffen, und nur zu bald als Vorstufe zu eigner schauspielerischer Bethätigung übersprungen. In welchem Umfange diese Liebhaberei von ihm betrieben wurde, beweist, daß es mit Hülfe eines der Schneiderei kundigen Bedienten sogar zur Anlage einer Rüstkammer kam, was auf die Darstellung historischer, ritterlicher Stücke schließen läßt. Natürlich wurden jetzt auch die dramatischen Schriftsteller verschlungen und wir wissen, daß er neben gewiß vielem Schlechten damals bereits Terenz und Stücke wie Sara Sampson und den Kaufmann von London gekannt hat. Jetzt aber wurde er auch noch mit dem französischen Theater bekannt. Racine, Lemierre, Destouches, Marivaux, La Chaussée, Favart wurden damals gespielt. Dies regte zur Nachahmung auf und zwar gleich unmittelbar in französischer Sprache. Die Einwürfe eines unter den jüngeren Schauspielern gewonnenen Freundes führten zu einer Auseinandersetzung der französischen Regeln. Da er von deren Nothwendigkeit sich aber nicht überzeugen konnte, so wurde auch noch Corneille's Abhandlung über die drei Einheiten und die Streitschriften über den Cid studirt, und da dieses ihn nur immer mehr verwirrte, auch noch die Werke der französischen Tragiker selbst.

Auch sonst wurde der Sinn des Knaben für das Theater genährt. Von besonderer Wichtigkeit war, daß ein reicher Bankier, Namens Olenschäger, der ein Theater in seinem Hause eingerichtet hatte, auch ihn zur Betheiligung an den Vorstellungen mit heranzog und er hier unter anderem den Schlegel'schen Kanut und den Nero in Racine's Britannicus spielte. Natürlich wird es da nicht an weiteren eignen dramatischen Versuchen gefehlt haben, doch wissen wir nur von einem Trauerspiele Belsazar, welches, wie es scheint, nach Klopstock'schem Muster gearbeitet war, aber mit den übrigen Arbeiten seiner Kinder-

zeit bei einem in Leipzig über sie verhängten Autodafé der Vernichtung anheimfiel.

Die Erziehung, welche der junge Goethe genossen, hatte bei all ihren Vorzügen auch ihre Schattenseiten. Sie hatte die reichen Anlagen seines Geistes zu vielseitiger Ausbildung gebracht, die Selbständigkeit und Eigenartigkeit seines Urtheils und seines Charakters entwickelt, geschärft und gefestigt, seinem Wesen aber auch eine Frühreife und Reizbarkeit gegeben, die ihr Bedenkliches hatten, so daß man es zum Beispiel für nöthig gehalten, ihn schon mit zwölf Jahren confirmiren zu lassen, daß ihn mit fünfzehn Jahren der Schmerz einer unterdrückten leidenschaftlichen Liebe schon völlig zu Boden warf und man es nur ein Jahr später für dringend geboten hielt, ihn zur Universität zu entsenden.

Der junge Goethe erschien, da er nach Leipzig kam, dort keineswegs wie sein Schüler im Faust. Er war schon über gar Manches hinweg, was man ihn hier erst lehren wollte, und übersah einzelne seiner Lehrer in Vielem. Doch hatte er frühzeitig gelernt, jede Erscheinung in ihrer Eigenthümlichkeit aufzufassen und sie nach dem Werthe derselben zu schätzen. In der schönen Literatur war er schon ziemlich bewandert. Hier zog ihn vor Allem Wieland durch die Schönheit und die Liebenswürdigkeit seines Naturels an, Gleim durch den Lebensgehalt seiner Lieder, durch den sich ihm auch Minna von Barnhelm besonders empfahl. Aus diesem Grunde stand ihm auch Friedrich der Große so hoch, weil er durch seine Persönlichkeit und seine Thaten der deutschen Poesie erst einen wahren, höheren und eigentlichen Lebensgehalt gegeben habe. Ueberhaupt darf die Einwirkung des großen Königs auf den Geist der damaligen literarischen Bewegung nicht unterschätzt werden, so abgeneigt er auch selbst der deutschen Literatur immer gewesen ist. Das Beispiel, das er im Kampfe mit einer Welt für das, was er sein Recht und seine Selbständigkeit nannte, gab, mußte das patriotische und individuelle Selbstgefühl in der erregbaren Jugend mächtig beleben und steigern.

Lessing zog Goethe aber auch noch durch die Klarheit und Schärfe seines Geistes an, besonders durch seinen Laokoon, in welchem er die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Künste feststellte und „aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens“ erhob. Wogegen Winckelmann das Gefühl für Maß

und Schönheit in ihm entwickelte und stärkte, durch welches er sich vor allen literarischen Genossen seiner Jugend auszeichnen sollte. Auch Oeser trug bei aller Enge seiner Anschauung viel zur Förderung seines Kunstsinns bei. Er brachte ihn zugleich in nähere Beziehung zu dem Theater, wo er damals von Corona Schröter und Caroline Schulz große Eindrücke empfing. Auch selbst bethätigte er sich jetzt wieder im Drama, insofern er eifrig an einem Liebhabertheater betheiligt war, für das er auch ein paar Stücke schrieb. Während er trotz der Einwirkungen Winckelmann's und Oeser's sich damals mehr zur Malerei, als zur Bildnerei hingezogen fühlte, und in ihr wieder mehr zu den Niederländern, als den Italienern, weil nur das, was er als Natur ansehen konnte, auf ihn damals wirksam war, erscheint er in diesen kleinen in Alexandrinern gedichteten Dramen, was die äußere Form betrifft, fast ganz im Bann der Franzosen. Das erste: „Die Laune des Verliebten", ein Schäferspiel, war möglicherweise auch noch von Gellert, das zweite: „Die Mitschuldigen", ein Sitten- und Charakterstück, ursprünglich in nur einem Acte, aber sichtbar auch noch von Lessing beeinflußt. Andererseits zeigt sich aber schon hier etwas von der Eigenthümlichkeit und der Selbständigkeit des Dichters. In jenem spiegelten sich nämlich eigne Erlebnisse, eigne Seelen- und Herzenszustände ab, in die er durch eine neue, quälerische Liebe versetzt worden war. Er schlug also schon hier jene Richtung ein, von welcher er, wie er sagt, niemals wieder abweichen konnte," das, was ihn erfreute oder quälte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln, und darüber mit sich selbst abzuschließen." Das hing mit einer andren, damals sich in ihm ausbildenden Ansicht zusammen, „daß der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes Anfang und Ende der Kunst" sei. Während daher bei Goethe in der That lange Alles, selbst noch das Anspruchloseste, immer bedeutungs- ja lebensvoll war, finden wir bei seinen literarischen Genossen nur zu oft selbst das Anspruchvollste noch leer.

Ob es auch für „Die Mitschuldigen" einen subjectiven Zusammenhang mit äußern Verhältnissen gab, ist zur Zeit noch nicht aufgeklärt. Dieses Lustspiel, auf welches er lange großen Werth gelegt hat, wie er es ja später auch überarbeitete und erweiterte, ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß er sich darin von der Lehre des moralischen Zwecks der Poesie und des Dramas ganz losgesagt zeigt. Es sollte vielmehr, wie

er sich später darüber ausgedrückt hat, „auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung deuten und in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend zum Ausdruck bringen: „wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf.“ Doch fühlte er später wohl selbst, daß er hierbei gegen eine unerläßliche ästhetische Forderung gefehlt, da er bekennt, daß die Wirkung des Stücks von etwas Bänglichem begleitet sei, so daß es bei der Vorstellung im Ganzen ängstige, wenn es auch im Einzelnen ergötze. Der Grund ist nämlich dieser, daß wenn auch das Drama nicht lehrhaft sein, und das Lustspiel in's Besondere sich auch nicht einmal an das moralische Gefühl wenden soll, es eben darum dieses auch nicht verletzen und hierdurch zu einem Urtheil herausfordern darf.

Seine unglückliche Liebe zu Käthchen hatte den poetischen Jüngling mit leidenschaftlichem Trotze gegen sich selbst gekehrt und selbstmörderisch in seine Natur einstürmen lassen. Die Folge war ein Siechthum, das nach seiner Rückkehr nach Frankfurt (1769) in schmerzhafte Krankheit ausbrach, welche aber wenigstens den Gewinn brachte, daß er nun anfing, gegen die stürmische Leidenschaftlichkeit seiner Natur mit Besonnenheit anzukämpfen. Ein damals hervortretender melancholischer, welt- und lebensmüder Hang nahm aber seine Kraft auch noch nach einer andern Seite in Anspruch. In solcher Verfassung des Geistes und Gemüths bezog er 1770 die Universität Straßburg, um den Doctorgrad zu erwerben. Der Einfluß, den hier Jung Stilling, wie vorher in Frankfurt das Fräulein Klettenberg, auf ihn gewann, erklärt sich daraus. Doch fühlte er sich überhaupt von jeder tieferen und eigenthümlich beanlagten und sich eigenartig entwickelnden Natur lebhaft angezogen, woran es in dem Salzmann'schen Kreise, in welchen er eintrat, nicht fehlte. Welche Einwirkung mußte daher, trotz all seiner Schroffheit und Herbe, eine Erscheinung wie Herder's nicht auf ihn ausüben, der durch den Glanz, der damals schon seinen Namen umgab, durch die umfassenden Kenntnisse, die er besaß, und durch die großen Gesichtspunkte, die er nach allen Richtungen hin zu eröffnen verstand, den um sechs Jahre jüngeren Goethe um so mehr imponiren mußte, je rücksichtsloser er diesem mitten in den fruchtbarsten Anregungen die Superiorität seines Geistes fühlen ließ. Die Anschauungen des so erregbaren und empfänglichen Jünglings wurden bei allem Widerspruch, mit dem er diesen Einwirkungen im Einzelnen

begegnete, bald auf's Tiefste revolutionirt. Die angestammte Natur und das Volksgemüth erschienen auch ihm jetzt als die wahre Quelle der Dichtung, der er sofort in den Forschungen nach Elsasser Volksliedern nachging. Originalität wurde das Kennzeichen des wahren Dichterberufs und das Losungswort der Gesinnungsgenossen. Für das Genie sollte es keine Schranke mehr geben, und wie es bald genügte, das Conventionelle zu bekämpfen, um sich für ein Genie zu erklären, so lief man auch Gefahr, zuletzt alle Sitte für nichts, als Convention zu halten.

Indessen wirkte Herder's herrisches Wesen, sein sarkastischer Spott, die beide damals durch eine langwierige schmerzhafte Operation sehr gesteigert wurden, auch wieder zügelnd auf Goethe's Natur. Es gab ihm die Richtung auf das Ernste und machte ihn streng gegen sich selbst. Homer und Shakespeare gehörten zu den Hauptgegenständen ihrer Unterhaltung. Vor ihnen mußte das Ansehen der Franzosen völlig erbleichen. Goethe war schon in Leipzig durch Dodd's Beauties of Shakespeare auf letzteren aufmerksam geworden. Was dieser aber damals für ihn unter dem Einflusse Herder's wurde, geht schon aus den Abschiedsworten hervor, die er seinem Freund Lerse in ein ihm geschenktes Exemplar des Othello schrieb: „Seinem und Shakespeare's würdigen Freund Lersen zum ewigen Angedenken", noch mehr aber aus denen am Schluß von Herders 1772 veröffentlichter Abhandlung über Shakespeare, welche mit offenbarer Beziehung auf Goethe lauten: „Glücklich, daß ich noch im Ablauf der Zeit lebte, wo ich ihn (Shakespeare) begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei seinem Lesen erkennst und fühlst und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache unserem so weit abgearteten Vaterlande hinzustellen. Ich beneide dir den Traum und dein edles deutsches Wirken. Lasse nicht nach bis der Kranz dort oben hänge." Das Wichtigste aber blieb doch immer die eigne Stammeseigenthümlichkeit, deutsche Art und Wesen, wovon Goethe so lebhaft vor dem Meisterwerke gothischer Baukunst ergriffen wurde, die er aus dem begeisterten Gefühle dafür damals die deutsche nennt.

Nach Goethe's eigner Darstellung müßten die ersten Ideen zu Götz und zu Faust schon in Straßburg entstanden sein, wo er auch noch den Gedanken zu einer dramatischen Bearbeitung des Julius Caesar

faßte, der damals jedenfalls in dem Vordergrund stand. Zu Götz wurde er durch die Selbstbiographie des tapferen Ritters, zu Faust durch das Volksbuch und das Puppenspiel angeregt. Goethe's Darstellung läßt ferner die ersten schriftlichen Anfänge des Götz in die Zeit seines ersten Besuches in Darmstadt fallen. Ende 1771 muß die erste Bearbeitung fertig gewesen sein, die er aber in seinem Briefe an Herder noch einen Skizzo nennt, „den er ihm habe vorlegen wollen, damit er ihm nicht allein darüber die Augen öffne, sondern ihn lehre, wie er arbeiten solle." In diesem Brief spricht er auch noch von dem Plane zu einem Trauerspiel Sokrates, zu dem er Xenophon und Plato studire. Erst nach sechs Monaten aber war Herder's Antwort gekommen, die Goethe ein Trostschreiben nennt. Herder beklagt, daß ihn Shakespeare verdorben habe und Vieles mehr nur gedacht, als gefühlt sei, doch urtheilte er schon damals gegen seine Braut sehr achtungsvoll über das Stück und wie hoch er davon nach der Ueberarbeitung dachte, haben wir eben in seinem Shakespeareaufsatz (in den Blättern von Deutscher Art und Kunst) gesehen.

Hettner hält es für wahrscheinlich, daß Goethe nur auf Herder's Brief an die Ueberarbeitung ging. Auf diese spielt eine Stelle in Goué's Masuren an: „Wie weit seid Ihr mit dem Denkmal, das Ihr Eurem Ahnherrn errichtet?" Sie wurde aber erst im Februar 1773 in Frankfurt zum Abschluß gebracht und erschien im Juni dieses Jahres im Selbstverlage mit Beihülfe Merck's.

Die Wirkung war eine ganz außerordentliche. Noch nie war zu den Deutschen in einer Sprache geredet worden, die so ganz neue Töne anschlug und, wie auch die Darstellung, so ganz national und volksthümlich und doch dabei so ganz individuell war, individuell auch in dem Sinne, daß sie immer ganz aus dem innersten Leben der Natur und des Charakters der vorgeführten Personen zu kommen schien und diese durch sie ganz gegenständlich, ganz lebendig gemacht wurden. Dem deutschen Gemüth schien hier zum ersten Male die Zunge gelöst und das Wort: den Dichter mache das ganz von einer Empfindung volle Herz, war hier zugleich zur überzeugendsten Wahrheit geworden. Noch niemals war es aber auch seit Shakespeare einem Dichter gelungen, eine derartige Fülle von, den verschiedensten Altern und Ständen angehörigen Gestalten, eine jede mit den individuellsten Zügen zu einem Gesammtbild vereinigt in theils so traulicher, theils

so ergreifender Weise vor Augen zu stellen, einem Bilde, in dem ein bestimmter Weltzustand sich in seiner ganzen Breite und Mannichfaltigkeit enthüllte und das Vergangene anheimelnde Gegenwart wurde.

Was man vom historischen Standpunkt auch gegen die Darstellung des Dichters einwenden mag, so ist Götz gleichwohl das erste deutsche Drama, welches mit solcher Gewalt historisch ergriff, weil das Colorit durchaus ein historisches scheint und ein durchaus einheitliches ist und man durch die Wahrheit einer jeden einzelnen Gestalt auch von der Wahrheit des Ganzen überzeugt wird. Nicht minder bewundernswerth sind die Gegensätze: Das Leben des Hofes zu Bamberg und das der Götz'schen Burg. Welche Kraft, welcher Reichthum, welcher verschiedene Charakter der Farbe in der Darstellung eines jeden und doch wieder wie trefflich für die Wirkung des Ganzen zusammengestimmt!

Es war aber noch etwas Anderes, was die ungeheure Wirkung der Dichtung bei ihrem Erscheinen erklärt. Es war der erste vollständige Bruch mit dem französischen Geschmack und Drama, die erste in jedem Zuge, jedem Ausdrucke nationale und volksthümliche, dem deutschen Volksgemüthe entsprungene dramatische Dichtung der Deutschen, was noch durch die glückliche Stoffwahl in's volle Licht gestellt wurde. Dazu der Bezug zu der Lage der Zeit, die, selbst in den Kampf zweier Zeitalter gestellt, hier einen Helden in Conflict zweier Culturepochen, und mit ihm das durch Ueberlieferung geheiligte nationale Recht, die heimische Sitte und Bildung, dem eindringenden Fremden erliegen sah, da sie doch grade selbst darnach strebte, die nationale Eigenthümlichkeit wieder von fremden Fesseln zu lösen und in ihr altes und volles Recht einzusetzen.

Man hat dem Dichter freilich zum Vorwurf gemacht, dabei zugleich für Faustrecht und Anarchie eingetreten zu sein. Er selbst suchte später seine ursprüngliche Absicht dahin zu mildern, daß er nur schildern gewollt: „wie in wüsten Zeiten der wohldenkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint." Die Wahrheit liegt in der Mitte. Allerdings hat Goethe mit dargestellt, wie der ursprüngliche Vertheidiger des Rechts durch die von ihm gewählten Mittel und die Intriguen der Gegner allmählich in's Unrecht versetzt

und verstrickt und hierdurch dem Untergang zugeführt wird. Es war dies ja auch schon nöthig, um diesen Untergang überhaupt tragisch zu machen. Allein es ist nicht minder gewiß, daß Goethe, wie dies das Motto der Dichtung*) und die Schlußworte derselben**) erkennen lassen, zu sehr mit seinem Herzen auf der Seite seines Helden stand, um dessen Unrecht genugsam betonen und seinen Untergang zu einem wahrhaft tragischen machen zu können. Dies, sowie auch der Umstand, daß es dem Dichter fast mehr um die Entwicklung eines möglichst vollen Zeit- und Weltbildes, als um die Entwicklung der Handlung und ihres Hauptcharakters zu thun war, was ihn auch so sehr in die epische Breite und zu dem wilden Scenenwechsel getrieben, ist nach meiner Ansicht der Grund, daß diese Dichtung bei all ihren Schönheiten, selbst den dramatischen, denn auch an diesen fehlt es ihr nicht, den wesentlichen Forderungen, die man an ein Drama, an eine Tragödie zu stellen hat, im höchsten und strengsten Sinne doch nicht entspricht — nicht aber deshalb, wie dies von bedeutender Seite gesagt worden, weil der Dichter statt der Einheit der Handlung nur die Einheit der Person in's Auge gefaßt habe, denn ich gebe das Letztere nicht einmal zu. Die Begebenheiten stehen besonders gegen den Schluß hin gar nicht so durchgehend in directer Beziehung zu Götz. Sie werden vom Dichter zum Theil viel weiter verfolgt, als es dem Interesse für diesen förderlich ist.

Die Wirkung des Götz auf die ihm nachfolgende Dichtung war eine ganz ungeheure. Sie zeigte sich auch in einer Menge mehr oder weniger directer Nachbildungen, sowohl auf dem Gebiete des Romans, wo er den Ritterroman, als auf dem des Dramas, wo er das Ritterdrama hervorrief. Doch auch zum historischen Drama hat er die mächtigsten Anregungen gegeben. Natürlich hat es dabei an Verirrungen und Ausschweifungen nicht gefehlt. Es würde aber falsch sein, diese Goethe zur Last zu legen. Wie von jedem Erfolge, besonders im Drama, wurde auch hier der Dilettantismus, die handwerksmäßige Industrie und die Mittelmäßigkeit in Menge angezogen, diese hielten

*) „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Koth getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig."

**) „Edler, edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!"

sich aber ihrer Natur nach hauptsächlich an das Aeußerliche und Sinnenfällige. Für die Schönheiten haben sie ja nur selten das Organ. Otto Brahm in seiner Abhandlung über das deutsche Ritterdrama zählt über vierzig Stücke, die sich alle mehr oder weniger direct auf Götz zurückführen lassen und von denen ich einige gegen den Schluß dieses Abschnitts berühren werde. Von keinem läßt sich jedoch sagen, was Hettner mit Recht vom Götz sagen konnte: „wenn er auch kein klassisches Kunstwerk ist, so konnte ihn doch nur ein Dichter hervorbringen, der den klassischen Dichter in sich getragen."

Die treulose Liebe Goethe's zu der liebenswerthen Friederike Brion in Sesenheim, bei welcher der Dichter, freilich zu spät, zeigte, wie sehr der weltkluge Verstand jetzt schon bei ihm über die Leidenschaft obsiegen könne, muß wegeu des Einflusses, den sie auf seine Dichtung ausgeübt, flüchtig berührt werden. Sie spiegelt sich schon hier in dem Verhältniß Weißlingen's zu Maria ab. Vielleicht hatte Goethe, als er Salzmann den Götz für Friederike sandte, mehr im Auge, sie auf Sickingen hinzuweisen, als ihr, wie er vorgab, durch den Giftmord Weißlingen's eine gewisse Genugthuung zu verschaffen. Ich weiß nicht, ob er dabei nicht an Lenz gedacht haben sollte, der damals bemüht war, sich Goethe's Stelle bei Friederike zu gewinnen. Allein auffällig ist doch, daß er in demselben Brief an Salzmann und in directem Anschluß an die hier berührte Stelle, diesen bat, Lenz, mit dem Goethe damals grade sehr intim war, erinnern zu wollen, ihm doch zu schreiben — er habe „was für ihn auf'm Herzen".

Das Verhältniß zu Charlotte Kästner, welches an Goethe zu einer Art Nemesis für den an Friederike begangenen Verrath wurde, regte den Dichter zur selben Zeit, da Götz vollendet ward, zu einer andern Dichtung an, welche den poetischen Ruf desselben für immer feststellen sollte. Der Selbstmord des jungen Jerusalem, den er in Wetzlar gekannt, und dessen Lage mit der seinigen viel Aehnliches gehabt hatte, wirkte auf ihre Gestaltung bestimmend mit ein. Werther, obschon auf einem andern Gebiet liegend, darf hier nicht ganz übergangen werden, schon wegen des Einflusses nicht, den er auf die damalige dramatische Production ausgeübt hat. Auch an directen dramatischen Nachbildungen fehlte es nicht.*) Wollte doch Goethe anfangs den

*) Gödeke giebt davon ein Verzeichniß, wie auch von der gesammten Wertherliteratur.

Gegenstand selbst dramatisch behandeln. Doch auch die Form des Romans und ihre Entstehung darf fast noch eine dramatische genannt werden. Goethe erzählt, daß er die Gewohnheit gehabt, sich über seine Ideen im Geiste mit irgend einer fingirten Person zu unterhalten, um sich dieselben recht klar zu machen. Derartigen Dialogen entsprach nun die Form des Briefwechsels, die bei dem dramatischen Gehalte des Werther nicht selten in die von Monologen übersprang.

Die Wirkung dieser Dichtung war deshalb eine so ungeheure, weil sie das damalige Leben bei einer seiner wundesten Stellen traf. Die auf's höchste erregte und in Ueberspannung gerathene Subjectivität der Jugend konnte bei der Enge der damaligen Zustände am Leben kein rechtes Genüge mehr finden. Sie nahm Anstoß an Allem, fand überall eine Schranke, vor Allem auch in der eignen Natur, und kam zu dem Schluß, daß diese beste der Welten im Grunde des Lebens nicht werth sei. Dieser Mißmuth, der sich bei Einzelnen bis zum Lebensüberdrusse steigerte, konnte bei äußerem Anstoß sehr leicht zu verzweiflungsvollen Thaten führen. Indem nun Goethe ein Uebel, dessen Gefahren er nur zu sehr in sich selbst erlebt und erkannt hatte, dadurch zu heilen suchte, daß er ihm einen es bis zum Grunde bloslegenden Spiegel vorhielt, brachte er es bei Einzelnen auch erst zur vollen Krisis, so daß man erschreckt über die Gefährlichkeit eines Buches schrie, in dem man doch künstlerisch fast allgemein ein Meisterwerk anerkannte. Goethe wurde jetzt nicht mehr blos als der größte der damals hervortretenden Stürmer und Dränger, sondern als das größte poetische Genie der Deutschen in ganz Europa gefeiert.

Indessen wachte das Schuldgefühl Goethe's neben dem neuen Liebesschmerz noch immer wieder auf, und als er in dem Memoire des Beaumarchais gegen Clavigo in verwandte Zustände blickte und den seinen um so tiefer empfand, griff er sofort nach seinem alten Mittel der Befreiung. Ich glaube, daß die Absicht, diesen Gegenstand dramatisch zu bearbeiten, schon in ihm aufgetaucht war, als er jenes Memoire seinem Frankfurter Kreise vorlas und dort in der bekannten Weise zur Dramatisirung desselben aufgefordert wurde, was nun eben die Dichtung des Clavigo in kaum sechs Tagen zur Folge hatte. Merck murrte freilich darüber: „Solch einen Quark solle er künftig nicht mehr schreiben, das könnten die Anderen auch.“ Es zeigte sich aber, daß die Anderen es nicht konnten. Auch wissen wir jetzt, daß

Goethe dem Theater damit noch etwas mehr, als — wie er bescheiden sich ausdrückt — ein Repertoirstück gegeben. Er hat, um nur eins hervorzuheben, darin ein kaum wieder erreichtes Muster für die Behandlung des Conversationstons aufgestellt, der von der lichtvollsten Klarheit, der anmuthigsten Leichtigkeit und von einer bis dahin noch gar nicht gekannten natürlichen Wärme des Ausdrucks ist. Er entwickelte darin zugleich eine Schärfe und Bewegung der Dialektik, die selbst Lessing in Schatten stellte, weil sie frei von jeder rhetorischen Künstlichkeit war. Recht hatte Merck aber darin, daß Goethe diesmal den Gegenstand nicht in seiner vollen Tiefe erfaßt hatte. Er führt, um seinen Helden einigermaßen zu rechtfertigen, Marie in einem pathologischen Zustande vor, welcher eine Ehe mit ihr fast als ein Unrecht erscheinen lassen würde. Clavigo's Schuld liegt also nicht sowohl darin, daß er von seinem Eheversprechen zurücktritt, als daß er Marie in ihrer ohnedies so traurigen Lage verläßt, daß er ihr auch herzlos seine Liebe und Freundschaft entzieht, deren sie doch jetzt grade so dringend bedürftig ist. Doch zugegeben, daß es dem Dichter gelungen wäre, Clavigo's Schuld in unseren Augen hierdurch etwas zu mildern, so hat er damit doch andererseits die Tragik des Vorgangs außerordentlich abgeschwächt. Die Krankheit Marie's ist keine Folge der Treulosigkeit des Geliebten, sie ist von dieser nur etwas rascher zur Entwicklung gebracht worden. Diese Treulosigkeit ist also auch keineswegs die Ursache ihres frühen Todes, sondern hat diesen nur noch beschleunigt. Aus diesem Grunde erscheint auch der Selbstmord Clavigo's als etwas gewaltsam vom Dichter Herbeigeführtes, das, wenn man es nicht als bloßen Theatercoup ansehen will, sich nur daraus erklären läßt, daß er dem spanischen Naturell seines Clavigo etwas von seiner deutschen Wertthernatur eingeimpft hat. Steht aber der pathologische Zustand Mariens nicht vielleicht in Verbindung mit jenen auffällig hingeworfenen Sätzen in Dichtung und Wahrheit, welche andeuten, daß auch Friederike damals in dem Verdachte eines drohenden Brustübels gestanden habe?

Schon in dem Werther hatte sich Goethe aus der epischen Breite seines Götz in eine große Enge der äußeren Verhältnisse zurückgezogen und grade in dieser Beschränkung seine volle Meisterschaft gezeigt. Es ist daher möglich, daß es ihn reizte, auch auf dramatischem Gebiete etwas Aehnliches innerhalb der drei akademischen Einheiten zu leisten.

Indeß bleibt doch zu berücksichtigen, daß Goethe im Drama überhaupt von den Franzosen ausgegangen ist, daß er die Vorzüge ihres Dramas überhaupt niemals völlig verkannt hat und vielleicht soeben in Wetzlar durch Gotter auf's Neue darauf hingewiesen worden war. Mehr als dies Alles aber hat ihn doch wohl zu der Form, die Clavigo durch ihn erhalten, die Einsicht bestimmt, daß jedes Kunstwerk aus der eigenthümlichen Natur seiner Motive, oder wie er sich ausdrückt, „aus seiner individuellen Keimkraft" zu entwickeln sei. Nur hieraus erklärt sich die auffällige Verschiedenheit der Form, die sich an all seinen dramatischen Jugendwerken beobachten läßt, wofür das in dasselbe Jahr wie Clavigo fallende Fragment zur Prometheustragödie ein neuer Beweis ist. Eine weitere besonders markante Bestätigung erhält es ferner durch seine Aussage, daß er den Ton für seinen Faust, der ursprünglich in Prosa entworfen war, nun bei Hans Sachs entdeckt habe und diesen darum mit Eifer studirte. Die Beschäftigung mit Hans Sachs muß, wenn nicht noch weiter zurück, so doch mindestens in das Jahr 1773 verlegt werden, da er schon jetzt dessen Vers in verschiednen kleinen satirischen Spielen, als in dem „Prolog zu Bahrdt's Offenbarungen", „Pater Brey", „Satyros, oder der vergötterte Waldteufel" und „der Jahrmarkt zu Plundersweilen" zur Anwendung bringt. Diese Dichtungen sind von keinem eigentlich dramatischen Werth. Sie haben aber außer ihrer poetischen inzwischen noch eine zeit- und literargeschichtliche Bedeutung gewonnen. Dem Uebermuthe entsprungen, der den literarischen Kreis jugendlicher Brauseköpfe beseelte, welcher sich damals um Goethe in Frankfurt geschaart, lassen sie zugleich den idealen Ernst erkennen, mit dem hier alle Erscheinungen von literarischem Interesse aufgefaßt und beurtheilt wurden, sowie den leidenschaftlichen Eifer, mit dem man für und wider Partei ergriff. Mit Recht sagt Goethe selbst von diesen Dichtungen: „Tiefer Eindringende werden doch geneigt bemerken, daß allen diesen Excentricitäten ein redliches Bestreben zu Grunde lag. Aufrichtiges Wollen streitet mit Anmaßung, Natur gegen Herkömmlichkeiten, Talente gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickelt Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmäßigkeit, so daß man jenes ganze Betragen als ein Vorpostengefecht ansehen kann, das auf eine Kriegserklärung folgt und eine gewaltsame Fehde verkündigt." An dem im nächsten Jahre folgenden, durch Wieland's

Alceste hervorgerufenen „Götter, Helden und Wieland" bewunderte Herzog August daher eine Jugend, welche eine so große Furcht zeigt, daß irgend Jemand auf seinen Lorbeeren einschlafen könne. Auch das im Jahre 1774 erschienene kleine Drama „Künstlers Erdenwallen" ist in dem Sachs'schen Verse gedichtet.

Prometheus und Mahomet (welcher letztere auch schon im Jahre 1773 entworfen wurde) gehören ebenso in eine Gruppe mit Faust, wie Egmont sich später an Götz, Stella an Clavigo anschließt. Trotz aller inneren und äußeren Verschiedenheit sind jene drei Dichtungen durch den ihnen gemeinsamen titanischen Zug einander verwandt. Allen Dreien liegt, wenn auch in verschiedener Weise, das Verhältniß des Menschen zur Gottheit zu Grunde. In ihnen ringt das, was die ganze Periode des Sturmes und Dranges beseelt, nach dem höchsten poetischen Ausdruck und erreicht ihn im Faust. Wenn Prometheus und Mahomet auch nur Fragmente geblieben, ja von letzterem wenig mehr als der Entwurf vorliegt, so läßt sich doch schon die Größe des Grundgedankens und der hohe Stil erkennen, den Goethe der Ausführung zu geben beabsichtigte. Im Mahomet wollte er unter dem Eindrucke, welchen das Auftreten Lavater's und Basedow's auf ihn machte, zur Darstellung bringen, wie der vorzügliche Mensch das in ihm lebende Göttliche außer sich zu verbreiten strebt; indem aber hierbei „das Ewige in den Körper irdischer Absichten eingesenkt werden müsse", verfalle dieses selbst mit dem Schicksale des Vergänglichen. Hettner erblickt darin aber vielmehr den dichterischen Nachklang des Grundgedankens der Goethe'schen Straßburger Doctordissertation, in der er den Satz zur Ausführung brachte, daß alle Religion durch Heerführer, Könige und mächtige Männer eingeführt worden sei. Wenn Goethe weiterhin sagt, daß er den Mahomet, mit dem er sich so lange beschäftigte, fallen ließ, weil sich inzwischen eine neue Epoche in ihm zu entwickeln begonnen hätte, so ist damit wohl kaum seine Neigung zu Spinoza gemeint, da ihn diese schwerlich an der Ausführung jenes Gedankens hätte hindern können. Vielmehr glaube ich, daß damit auf den Umschwung hingewiesen ist, dem auch der um Vieles weiter geförderte Prometheus erlag, obschon grade in ihm die spinozistische Weltanschauung Goethe's den bedeutendsten Ausdruck gefunden hat — ich meine den Umschwung, den seine Uebersiedlung nach Weimar zur Folge hatte, die einen Bruch mit seinen bisherigen künst-

lerischen Anschauungen und Bestrebungen bezeichnet. Auch der um so viel weiter geförderte Faust blieb damals für längere Zeit liegen, noch länger der Egmont. Es bedurfte erst neuer äußerer Anregung und der Einwirkung veränderter Verhältnisse, um zur Wiederaufnahme derselben bestimmt zu werden. Was Prometheus betrifft, so hält ihn Hettner freilich mit dem zweiten Act für beschlossen. Ich glaube diese Ansicht des geistvollen Historikers hier nicht übergehen zu dürfen, ohne sie doch theilen zu können.

Es liegt mir fern, von der Faustdichtung hier eine Erklärung zu geben. Es genügt darauf hinzudeuten, daß sie für das Höchste gilt, was der Dichtergeist der letzten Jahrhunderte geschaffen, wenn sie auch, was der Dichter wohl niemals beabsichtigt, trotz ihres immensen tragischen Gehalts im eigentlichen Sinne doch kein vollkommnes Drama, ja überhaupt kein in all seinen Theilen harmonisch gegliedertes Ganzes, kein aus einem Guſſe gearbeitetes Kunstwerk ist. Das Fragmentarische seines Entstehens und seiner Ausführung ist vom Dichter keineswegs ganz überwunden.*) Wir werden es nie zu bedauern haben, daß ihm die Margarethen-Episode so im Herzen und unter der Hand wuchs, allein die Ausdehnung, die sie gewann, war schon allein ein Grund, daß von einer Proportionalität der Theile im Verhältniß zum Ganzen nicht mehr die Rede sein konnte.

Faust wurde zuerst in Prosa entworfen, wie Wilh. Scherer**) annimmt, im Winter 1771—72. Dieser weist nach, daß einzelne

*) Dies wußte Goethe auch selbst. Als Schiller ihm am 26. Juni 1797 geschrieben hatte: „Was mich ängstet, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen," antwortete er: „Ihre Bemerkungen zu Faust waren mir sehr erfreulich; sie treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorsätzen und Plänen recht gut zusammen, nur daß ich mir's bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen denke," und „Ich werde sorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind, und etwas denken lassen. Bei dem Ganzen, das immer Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu Statten kommen.

**) Aus Goethe's Frühzeit. In Quellen und Forschungen rc. XXXIV. Straßb. 1879. Siehe auch Faust (in deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts) von Bernh. Seuffert. Heilbr. 1882.

Stellen desselben in die spätere Bearbeitung eingegangen sind. Er meint damit nicht nur die Prosascenen selbst, sondern auch einzelne ungereimte Versstellen, die sich in die gereimten Verse eingeschoben finden, wie z. B. „Liebt mich nicht — liebt mich" ꝛc. Es wird bestätigt durch einzelne Widersprüche, die sich dadurch mit eingeschlichen haben, welche beweisen, daß der erste, der Prosabearbeitung zu Grunde liegende Entwurf etwas von dem Gang, welche die Handlung später erhalten, abweicht. Auch in den Paralipomena sind noch Prosabruchstücke enthalten.

Die metrische Bearbeitung läßt Scherer Goethe zu Anfang 1773 beginnen. Von den siebzehn Scenen des Fragments von 1790 (Leipzig, bei Göschen) gehören zwei („die Hexenküche" und „Wald und Höhle") dem Aufenthalt in Italien an. Scene sechzehn (Zwinger) hält Scherer auch für eine spätere Arbeit, welche Ersatz für die siebzehnte Scene (Dom) bieten sollte. Die übrigen vierzehn Scenen würden nach ihm im Wesentlichen vor Goethe's Uebersiedlung nach Weimar entstanden sein. Der Rest des ersten Theils der Dichtung ist meist in der Zeit von 1797—1801 gedichtet worden. Beschlossen wurde derselbe 1806. Zwei Jahre später erschien er bei Cotta im Druck.

Welche Unvollkommenheiten die Kritik an diesem Werke aber auch auffinden möchte, so wirkt es doch unmittelbar mit der Nothwendigkeit und Gewalt einer großen schönen Natur. Obschon ganz in romantischem Geiste entworfen und ausgeführt, zeigt es fast überall eine klassisch zu nennende Vollendung. Das Wunderbarste daran ist die innige Verschmelzung eines titanenhaften Schwunges, einer ergreifenden Tiefe des Gedankengehalts mit volksthümlicher Schlichtheit und Naivetät, der ergreifendsten Tragik und eines Himmel und Hölle nicht scheuenden Humors mit der herzigsten, lieblichsten Anmuth, sowie überhaupt die Verschmelzung von Idealismus und Realismus der Darstellung. Einzig in seiner Art, ist es schon hierdurch der Regel entrückt. Trägt es auch diese, wie jedes Werk des Genies, in sich selbst, so ist es doch thöricht, sie, wenigstens was Composition betrifft, für andere Werke von ihm ableiten zu wollen. Obschon kein vollkommnes Drama nach dem Begriffe der Schule und Wissenschaft, ist doch der dramatische Gehalt dieser Dichtung ein ganz ungeheurer und fast überall hat er die entsprechende Form gewonnen. Die Bühnenwirkung einzelner Scenen ist ganz außerordentlich. Der Schauspielkunst ist hier eine Reihe der groß-

artigsten und dankbarsten Aufgaben gestellt, besonders in den Rollen des Mephistopheles und der Margarethe. Kaum noch von einer andern dramatischen Dichtung haben sich die Figuren und Situationen der Volksphantasie so eingeprägt, als von dieser. In Gretchen sah man das weibliche Gemüth, wie es sich aus der Enge kleinbürgerlicher Verhältnisse zu entwickeln vermag, in einer Weise verklärt und verherrlicht, die jede andere Schöpfung dieser Art völlig in Schatten stellt.

Hettner hat Faust den Zwillingsbruder des Werther genannt. Er war aber der ältere und kräftigere von beiden. Er kämpft nicht wie die meisten Helden der Stürmer und Dränger blos gegen die Satzungen menschlicher Einrichtungen oder wie Werther gegen eine bestimmte Schranke der menschlichen Natur, sondern gegen alle Schranken, welche die innere und äußere Natur dem unendlichen Wissens-, Genuß- und Bethätigungsdrange des Menschen gesetzt hat. Wie Werther, verfällt zwar anfangs auch Faust dem Lebensüberdruß und der Weltverachtung, allein er widersteht der Versuchung, sich selber ein Ziel zu setzen und schließt, um jenem Trieb zu genügen, den Bund mit dem Bösen.

Obschon erst lange nach Ueberwindung der Sturm und Drangperiode beendet, gehört diese Dichtung in ihrem ersten Theil ihr doch dem Geiste nach vollständig an. Ich rechne es zu den wunderbarsten Erscheinungen, daß der Dichter in schon vorgerückterem Alter ein Werk seiner Jugend mit nahezu demselben Geist wieder aufnehmen und durchführen konnte, nachdem er mit diesem und den ihn damals beseelenden Kunstprincipien völlig gebrochen hatte. Selbst die aus dem Gefüge des Ganzen so sehr heraustretende Walpurgisnachtscene ist, wenn auch gewiß nicht durchaus in dem Geiste des Faust, doch in dem Geiste seiner Jugenddichtung verfaßt, da sie ein Seitenstück zu jenen übermüthigen satirischen Humoresken seiner Jugendzeit bildet. Es beweist dies eben die Gewalt, welche der Dichter über seine Phantasie und Gestaltungskraft hatte. Wie er sich in die Zeit und den Zustand einer jeder seiner Personen zu versetzen wußte, so vermochte er sich auch völlig in die Zeit und die Zustände seines eigenen Lebens zurück zu versetzen, wie fernab sie seinen augenblicklichen Verhältnissen auch immer lagen.

Es war natürlich, daß eine Dichtung wie Faust nicht nur auf

die nachfolgende poetische Production überhaupt eine bedeutende Wirkung ausüben, sondern auch viele directe Nachahmungen hervorrufen mußte, so sehr auch die Größe und Schönheit derselben davon hätte zurückhalten sollen. Man faßte dabei entweder die Idee in's Auge, der man eine andere Wendung und Einkleidung zu geben suchte, oder hielt sich mehr an den Stoff, welchen man umbildete und eine andere Deutung gab. Ich habe schon einige Versuche dieser Art zu berühren gehabt, und werde einige andere noch zu berühren haben. Vollständige Aufschlüsse darüber ertheilt K. Engel in seiner Literatur der Faustsage von 1510—1873 (Oldenb. 1874), sowie Peter in Literatur der Faustsage (1851 und 57.) Nicht minder reich ist die Zahl der über diese Dichtung erschienenen Monographien.

In dem Bestreben, all seine geistigen Anlagen zur Entwicklung zu bringen, konnte Goethe schon früh dem Reiz nicht widerstehen, sich in jeder poetischen Form, die einen tieferen Eindruck in ihm zurückgelassen, zu versuchen und ihr den Stempel seines Geistes aufzudrücken. So ergriff er denn auch schon, ehe ihn der Geschmack des Weimar'schen Hofs dazu antrieb, mit Vorliebe das sich einer großen Beliebtheit erfreuende Singspiel der Zeit. Nicht nur Clavigo und Stella, auch Erwin und Elmire und Claudine von Villa bella entstanden neben dem Prometheus und Faust. Dem Singspiel Erwin und Elmire, welches 1775 im Druck erschien und von Reichardt componirt worden ist, liegt eine im Landprediger von Wakefield enthaltene Romanze zu Grunde. Claudine von Villa bella erschien erst 1796. Goethe legte beiden mehr Werth bei, als ihnen die Zeit zuerkannt hat, da er sie später sogar überarbeitete, „um die alte Spreu aus ihnen hinauszuschwingen". Herder gegenüber hatte er aber gleich anfangs kein gutes Gewissen. Er werde sich ärgern, schrieb er ihm bei Uebersendung, „in diesen Frescomalereien gutgefühlte Natur neben scheußlichen Gemeinplätzen" zu finden.

Stella ist im Frühling des Jahres 1775 gedichtet, in einer Zeit, da Goethe nach manchen schweren Enttäuschungen der Liebe, in ein neues Verhältniß durch sie gerathen war, welches gleich im Entstehen das Unhaltbare durchfühlen ließ und nach manchem Schwanken, Lockern und Wiederanknüpfen zu endlichem Bruche führte. Es fehlt diesem Stücke daher die natürliche Grundlage, auf welcher all seine früheren Dichtungen geruht hatten. Es scheint auch nicht unmittelbar, sondern

nur insofern aus eignen Erlebnissen hervorgegangen zu sein, als immer noch die Empfindungen, aus denen Werther und Clavigo hervorgegangen waren, hereinspielten. Der Zusammenhang mit Miß Sara Sampson ist bei diesem Stücke niemals übersehen worden. Minor hat neuerdings darauf hingewiesen, daß dieser Einfluß durch Weiße's „Großmuth für Großmuth" vermittelt wurde, oder vielmehr daß der dieses Stücks noch hinzutrat.*) In der That hat Goethe, welcher letztgenanntes Stück genau kannte, viele Motive desselben, doch in seiner Weise, ergriffen. Fernando hat zwei Frauen, von denen er jedoch nur einer angetraut ist. Sie wissen aber zunächst nichts von einander. Fernando, der beide verläßt, besitzt das leicht erregbare Gewissen, um sich ebenso rasch reuevoll zu den Füßen der einen, wie der andern niederzuwerfen. Doch auch die Wertherstimmung geht durch das Stück. Aehnliche Verhältnisse fand Goethe in Großmuth für Großmuth vor. Der Name Stella weist auch noch auf Swift's Verhältniß zu dieser und Vanessa hin. Urlichs, im Vorworte zu den von ihm herausgegebenen Briefen Goethe's an Johanna Fahlmer, erinnert ferner an die heimliche Liebe dieser letzteren zu Fritz Jacobi, auf die eine Stelle in einem Briefe an letzteren hindeute, welche lautet: „Gieb mir Stella zurück. Wenn Du wüßtest, wie ich liebe und um Deinetwillen liebe. Und das muß ich Dir all so ruhig schreiben, um Deines Unglaubens willen, der ich lieber mein Herz ergösse." Auch Bürger's Verhältniß zu der Schwester seiner Frau entwickelte sich damals wohl schon. Solchen Verhältnissen in der Wirklichkeit gegenüber, aus denen sich besonders das Interesse, welches das Stück in Berlin erregte, erklärt, mochte sich dem Dichter wohl die Frage aufdrängen, ob selbst bei allseitiger großer Leidenschaftlichkeit dergleichen Verhältnisse nicht doch eine andere Lösung, im versöhnlichen Sinne, vertrügen, als sie ihnen von Weiße gegeben worden war. Andererseits mußte der Ausweg, daß zwei Frauen sich dahin verständigen, sich in die Rechte auf den gemeinsamen Gatten zu theilen, nicht nur Bewunderung, sondern auch heftigen Anstoß erregen, so daß sogar in Berlin und Hamburg die Aufführung verboten wurde. Wie abstoßend uns aber auch dieses, 1776 als „Schauspiel für Liebende" veröffentlichte Stück heute in einer ganz anders gestimmten Zeit er-

*) In Goethe's Frühzeit.

scheint, so darf doch nicht verkannt werden, daß in den darin dargestellten Herzensconflicten eine Seite des menschlichen Daseins berührt wird, die unsere Antheilnahme verdient, nur daß die Frage hier nicht eben glücklich aufgeworfen war und darum selbst mit dem veränderten tragischen Schluß, mit dem die Dichtung neu überarbeitet 1815 erschien, nicht befriedigen konnte. Dies erreichte der Dichter erst, und selbst dann nicht ohne Anfechtung, bei wesentlich veränderten Voraussetzungen durch seinen Roman: „Die Wahlverwandtschaften".

Der letzten Frankfurter Zeit gehört endlich noch der Entwurf und zum größten Theil auch die Ausführung des Egmont an. Goethe berichtet, daß er sich schon früh mit dem Studium der Freiheitskämpfe der Niederländer beschäftigt habe und hierzu, wenn auch vielleicht nicht durchaus, so doch mit durch den Götz veranlaßt worden sei. Die Gestalt Egmont's zog ihn vor allen anderen an. Um ihn aber zum Helden in den von ihm gewünschten Sinne zu machen, d. i. zum Vertreter der subjectiven Freiheit, in welcher eine groß und edel angelegte Natur sich lebensfroh ausleben will, eine Natur, die sich schon für todt hält, wenn sie an ihre Sicherheit denken soll, der es nicht „des Aus- und Anziehens" werth ist, „wenn der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, der Abend keine Lust zu hoffen übrig läßt", die nicht danach fragt, ob sie der nächste Schritt zum Abgrund reißt und die nicht zu knickern vermag, wenn's um den ganzen freien Werth des Lebens geht — um diese Natur zu solchem Helden zu machen, mußte er ihn, wie er sagt, in einen Charakter umwandeln, „der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren, als einen Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser, als einen Hausvater, einen Unabhängigen mehr, als Einen, der noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist." „Als ich ihm so — fährt er fort — in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen." Der Goethe'sche Egmont würde in ruhigeren oder doch freieren Zeiten ein trefflicher Regent gewesen sein, der Politik eines rücksichtslosen, aber gut berechnenden Despotismus war er aber nicht gewachsen. Wie verschieden auch immer vom Götz, war er diesem

in einem Zuge verwandt, in der Liebe zur Unabhängigkeit. War Götz doch auch entschlossen, eher zu sterben, als „Jemandem die Luft zu verdanken, als Gott, und seine Treu und Dienst zu leisten, als dem Kaiser." Wie Egmont, tritt auch er nicht für einen bestimmten politischen Zustand ein, verfolgt auch er nicht politische Zwecke, sondern nur das, was er für recht und tüchtig hält, weil es seiner individuellen Natur völlig gemäß und dabei wahrhaft menschlich ist. Dieser inneren Verwandtschaft entspricht auch die Uebereinstimmung in der Form beider Dichtungen. Egmont ist das einzige der Goethe'schen Dramen, welches sich hierin dem Götz zur Seite stellen läßt. Trotz der charakteristischen Eigenthümlichkeit in der Behandlung beider Stücke, ist hier der Versuch, einen ganz eigenartigen nationalen und dabei volksthümlichen Stil zu schaffen, in derselben Weise erneut. In Faust hat dieser Versuch zu einem wesentlich andern Ergebniß geführt. In jedem Falle war es die Eigenartigkeit des Stoffs und der dramatischen Absicht, welche dort für jene Aehnlichkeit, hier für diese Verschiedenheit der Behandlung entschied. — In der Charakteristik läßt sich gegen Götz entschieden ein Fortschritt bemerken. Dies gilt für die meisten Figuren, besonders aber noch für die Volksscenen, die in ihrer Art mustergültig genannt werden dürfen. Auch die Sprach erhebt sich oft höher, die größere geistige Reife macht sich oft fühlbar, bisweilen selbst zum Nachtheil der Harmonie des Ganzen. Man empfindet aber die Zeit, welche zwischen der ersten Conception dieser Dichtung und ihrer Vollendung liegt, hier und da, besonders gegen den Schluß hin, als einen Bruch in der Behandlung. Im April 1778 ward sie von Goethe zwar wieder aufgenommen, vier Jahre später für beschlossen erklärt, 1787 aber doch noch einer neuen Revision unterworfen. Die sich zum Vers neigenden rhythmischen Stellen des letzten Actes dürften erst jetzt entstanden sein. Doch auch der ursprüngliche Geist der Dichtung wird manche Concession an die neuen Anschauungen zu machen gehabt haben.

In der Composition läßt sich dagegen diese Dichtung nicht allzu hoch über Götz stellen. Der Scenenwechsel hat zwar große Einschränkungen erfahren, was eine breitere Ausführung der einzelnen Scenen möglich gemacht und diesen auf der Bühne eine größere Wirkung sichert, andererseits aber tritt eben hierdurch der Mangel an dramatischer Geschlossenheit fast noch störender hervor. Das

figurenreiche Stück zerfällt in vier Gruppen: die Volksscenen, die Scenen bei der Regentin, die des Liebesdramas und die des übrigen politischen Theils. Sie sind nur ganz lose mit einander verbunden, so daß eine jede ein selbständiges Interesse für sich behauptet. Die Scenen bei der Regentin haben sogar, ohne irgend einen Ersatz oder eine Veränderung nöthig zu machen, lange bei der Bühnenaufführung ganz weggelassen werden können. Dies hat auch der Tragik des Stücks geschadet, weil der Held hierdurch zu wenig in's Spiel kommt. Er hat eigentlich nur zwei Scenen von wahrhaft dramatischem Charakter, die aber wenigstens zugleich ächt tragisch sind. Ein anderer Fehler, der die tragische Wirkung des Stückes abschwächt, ist, daß der Dichter, ganz wie im Götz, allzusehr auf der Seite seines Helden steht, der hierdurch zuletzt nicht als tragischer Charakter, sondern als glorificirter Märtyrer unterzugehen scheint. Gleichwohl gehört Egmont zu den populärsten Bühnenstücken. Der individualisirenden Schauspielkunst ist darin eine ganze Reihe dankbarer Aufgaben gestellt. Fast jede Figur des Stücks ist charakteristisch bedeutend und hebt sich in individuellster Lebendigkeit wirkungsvoll von den übrigen ab. Was der Dichter seinem Helden an historischem Charakter genommen, hat er dafür um so mehr anderen seiner Figuren verliehen. Alba, die Regentin, und Oranien sind Gestalten des ächtesten historischen Stils, doch auch die Volkscharaktere zeigen ein überaus reiches und gesättigtes historisches Colorit. Egmont erschien 1788 im Druck. Unter den vielen Beurtheilungen, die derselbe erfahren, wird die Schiller's immer von Bedeutung bleiben. Dieser richtete 1796 das Stück auch für die Bühne ein.

Die Sturm- und Drangperiode Goethe's, die so große Werke gezeitigt, wurde, ohne noch zum Abschluß gekommen zu sein, durch die Einladung des Herzogs August nach Weimar und durch Goethe's darauf erfolgende Anstellung hier unterbrochen. Auch ohnedies würde er Frankfurt damals verlassen haben, wo ihm sein Verhältniß zu Elisabeth Schönemann (Lili) den Aufenthalt unleidlich gemacht hatte.

Es ist eine müßige Frage, ob es für die Entwicklung des Dichters und der deutschen Dichtung besser gewesen wäre, wenn er statt nach Weimar damals nach Italien ging, wohin er schon auf dem Wege war. Wir haben es hier nur mit dem Gewordenen zu thun. Nur das Eine steht fest, daß ein Geist, wie der seine, mit diesem rastlosen Bethätigungs- und Bildungstrieb, seine Läuterung und Entwicklung

überall gefunden haben würde, sowie das Andere, daß von der Zeit der Uebersiedlung nach Weimar nicht nur die in's Titanenhafte gehenden poetischen Entwürfe, sondern auch überhaupt alle groß und kühn in das Leben greifenden Pläne aufhören. Einmal noch hatte es den Anschein, als ob etwas Derartiges von ihm unternommen werden sollte, das war, als er den Gedanken zu seiner Natürlichen Tochter gefaßt. Die Ausführung aber zeigte, wie weit er davon entfernt war. Wie Großes Goethe auch in der Folgezeit leistete, so werden wir doch keinesfalls mit Geringschätzung auf diejenige Epoche seines Lebens zurückblicken dürfen, in welcher seine größte Dichtung entworfen und in ihrem schönsten Theile wohl auch schon ausgeführt worden ist. Jedenfalls war es seine fruchtbarste Dichtungsperiode. Seine Productionskraft war damals so groß, daß sie ihn niemals, selbst nicht im Traume, verließ. „Was ich wachend am Tage gewahr wurde, bildete sich öfters Nachts im regelmäßigen Traume aus, und wie ich die Augen aufthat, erschien mir entweder ein wunderliches neues Ganzes oder der Theil eines schon Vorhandenen." Wenn er damals einzelnen seiner Entwürfe gleichwohl nicht Gestalt zu geben vermochte, so geschah es wohl nur, weil einer den andern verdrängte.

Wenn aber Goethe die Sturm- und Drangperiode mit dem Glanz seines Talents und dem Feuer seines Geistes erfüllte, so haben nicht wenige seiner Genossen dazu beigetragen, sie in literarischen Verruf zu bringen.

Der Erste aus dem jüngeren Freundeskreise Goethe's, der es gewagt, auf dramatischem Gebiet neben seinem Götz hervorzutreten, war Lenz,*) der Erste, welcher mit dieser Dichtung selbst zu wetteifern trachtete aber Klinger.

---

*) Denn Gouées Dramen entstanden fast alle vor der Bekanntschaft mit Goethe und unbeeinflußt von ihm. August Friedrich von Goué, geb. 2. Aug. 1743 zu Hildesheim, gest. 26. Febr. 1789 zu Steinfurt, war eine abenteuerliche Natur. Er lebte, als Goethe nach Wetzlar kam, hier als Legationssecretär, wo er einen phantastischen Orden gestiftet hatte, in dem auch dieser nun eintrat. Gewöhnlich wird er dem Geniewesen zugerechnet. Schon 1771 hatte er zwei Trauerspiele, „Donna Diana" und „Iwanette und Stormond" veröffentlicht, sowie zwei Duodramen: „Der Einsiedler" und „Dido". 1775 folgte das Trauerspiel „Amalisunde und Gulliver", sowie ein anderes: „Masuren oder der junge Werther" in dem er seinen Ritterorden verewigt hat. Auch Goethe figurirt als Götz von Berlichingen darin.

Jacob Michael Reinhold Lenz,*) geb. am 12. Januar 1750 (oder 51 zu Seßwegen in Livland), der Sohn eines Pfarrers, der 1759 nach Dorpat versetzt wurde, sollte ebenfalls wieder Theologie studiren. Theatralische Neigungen zeigten sich aber schon früh, da er bereits im Sommer 1766 ein Gelegenheitsstück: „Der verwundete Bräutigam" schrieb. 1768 bezog er die Universität Königsberg, wo er schon durch sein träumerisches Wesen befremdete. Klopstock war damals sein Ideal. Für die Uebersetzung von Pope's „Essay on Criticism" suchte er 1771, da er als Begleiter zweier Herren von Kleist auf dem Wege nach Straßburg über Berlin kam, hier einen Verleger. In Straßburg war Herder schon fort und Goethe trat ihm erst in der letzten Zeit näher. Dieser schildert ihn damals als einen sanften, halb zurückhaltenden, halb schüchternen jungen Mann. So selbstbewußt er später zuweilen auch auftrat, so hatte er doch fort und fort mit diesem unsichern Wesen zu kämpfen, was seiner Erscheinung und seinen Aeußerungen nicht selten etwas Kindliches gab, und mit seiner halb wahren, halb erzwungenen Genialität in seltsamem Contrast stand, wohl auch der innern Wahrheit zum Theil entbehrte. Er wurde in Straßburg rasch in den Strudel der durch Young, Ossian, Shakespeare und Rousseau geweckten Ideen gerissen. In dem Salzmann'schen Kreis, in dem Goethe früher dominirt hatte, spielte er bald dessen Rolle, d. h. er überragte die übrigen Mitglieder desselben, die ihn bereitwillig als ihren geistigen Führer anerkannten. Als er im Jahre 1774 mit seinem Lustspiel „Der Hofmeister", welches in Ansehung der springenden Behandlung der Scene in der „Guckkastenmanier" des Götz geschrieben ist, anonym herausgab, wurde dasselbe sogar für eine Arbeit Goethe's gehalten. Kein Wunder, daß er das Talent, das er unstreitig besaß, in's Geniale zu steigern suchte und an seine Goetheähnlichkeit glaubte. Auch war er es von all seinen Genossen allein, welcher Goethe bisweilen im lyrischen Ausdruck und Ton, wenn auch nicht voll zu erreichen, so doch zu streifen vermochte. In einer gewissen Art von Humor, auf den ich noch später zurückkomme,

*) Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz. Herausgegeben von Tieck. Berl. 1828. Stöber, Der Aktuar Salzmann. Bas. 1855. — Lenz und Friedrike. Bas. 1842. Gruppe, Lenz Leben und Wirken. Bad. 1861. — Schmidt, Erich, Lenz und Klinger. Berl. 1878.

scheint er ihm sogar zeitweilig überlegen gewesen zu sein. Wenn er sich aber aus diesem Gefühle gelegentlich ganz naiv neben Goethe zu stellen wagte, wie in seinem allerdings nicht von ihm veröffentlichten, sondern erst in den nachgelassenen Schriften erschienenen **Pandaemonium germanicum** oder in der Epistel „Unsere Ehe", welche er Goethe unmittelbar nach Erscheinen des Götz zuschickte, so ergriff ihn zu anderen Zeiten doch wieder ein Kleinmuth, der sich tief unter dem großen Dichter sah.

Es war übrigens keineswegs nöthig, daß alle diejenigen, welche Goethe den „Hofmeister" zuschrieben, deshalb den großen Unterschied zwischen ihm und dem Götz übersahen. Man erklärte sich diesen Unterschied aber vielleicht aus der verschiedenen Natur der Gattung beider Dichtungen, die sich hier mehr ans Herz, dort an den Verstand und die Sinne zu wenden, die es hier mit der romantischeren Vergangenheit, dort mit der nüchternen Gegenwart zu thun, die hier Allem einen historischen, dort einen bürgerlichen Charakter zu geben hatte. War doch sonst hier wie dort das Leben ebenfalls wieder in seiner ganzen Breite in kurzen, rasch auf einander folgenden, wirkungsvoll contrastirenden Bildern zur Darstellung zu bringen gesucht. Begegnete man doch hier wie dort einer Fülle lebendig ergriffner, mit scharfen Linien umrissener Gestalten, wenn auch von noch so verschiedenem Werth. Freilich war diese Aehnlichkeit zuletzt doch nur eine so äußerliche und flüchtige, daß uns heute jene Täuschung fast ganz unmöglich scheint. Um, wenn auch nur auf dem engen Gebiete des niederen bürgerlichen Lustspiels etwas Aehnliches zu leisten, wie es von Goethe im Götz für das historische Schauspiel geschehen war, fehlte es Lenz an fast allen Voraussetzungen, an dem Gefühl für Schönheit und Stil, an künstlerischen wie ethischen Begriffen, an Geschmack und Charakter und endlich an Wärme des Gemüths. Ein Einfall wie der, daß Läuffer, um sein an Gustchen begangnes Unrecht zu sühnen, sich castrirt und dann doch wieder mit Lise eine neue Ehe eingeht, hätte in einem Geiste wie den Göthe's niemals ernstlich auftauchen können. Er erklärt sich nur aus der sittlichen Verworrenheit, der ästhetischen Geschmacklosigkeit und der geistigen Verschrobenheit eines Dichters, der in Lise wirklich ein Ideal weiblicher Naivetät aufgestellt zu haben glaubte, wie in dem Prado seines „Freunde machen den Philosophen", der Seraphine nur heirathet, damit seine Geliebte unter dem Schutzmantel dieser Ehe

sich ihrer Liebe zu Strephon, von dem die Conventionen der gesellschaftlichen Einrichtungen sie trennten, ungestört hingeben könne — ein Ideal aufopfernder Liebe und edelmüthiger Freundschaft.

So hart Goethe in späteren Jahren, unter der Nachwirkung der an Lenz in Weimar gemachten Erfahrungen, auch über ihn urtheilte, so hat er ihn doch bis dahin wahrhaft geschätzt und geliebt. Dies beweisen nicht nur die Abschiedszeilen, die er ihm bei einem Straßburger Besuch hinterließ:

Zur Erinnrung guter Stunden,
Aller Freuden, aller Wunden,
Aller Sorgen, aller Schmerzen
In zwei tollen Dichterherzen
Noch im letztem Augenblick
Laß ich Lenzen dies zurück. —

es beweisen es nicht nur die gelegentlichen brieflichen Aeußerungen, in denen er ihn „sein goldnes Herz", den „herrlichen Jungen nennt, der seine Seele labt", sondern selbst noch die Aufnahme Lenzens in Weimar. Noch im Juli 1776 schreibt Goethe von hier an Merck: „Lenz ward endlich gar lieb und gut in unsrem Wesen, sitzt jetzt in Wäldern und Bergen allein, so glücklich als er sein kann." Und nicht minder wohlwollend, zum Theil sogar enthusiastisch äußern sich Salzmann, Miller, Wagner, Herder, Schubert, Lavater, Fritz Stolberg, Frau Rath aus jener Zeit über ihn. Ja der erst kürzlich von Lenz auf's heftigste öffentlich angegriffene Wieland schrieb noch im Sept. 1776 von ihm: „Man kann den Jungen nicht lieb genug haben, so eine seltsame Composition von Genie und Kindheit! So ein zartes Maulwurfsgefühl und so ein neblichter Blick! Und der ganze Mensch so harmlos, so befangen, so liebevoll. Wir lieben ihn alle, wie unser eigen Kind, und so lange er selbst gern bleibt, soll ihn nichts von uns scheiden!"

Allein diese jedenfalls übertrieben günstige Meinung schlug rasch in das Gegentheil um, nachdem, wahrscheinlich verführt von seiner verhätschelten Eitelkeit, Lenz sich die Freundschaft Goethe's für immer verscherzt hatte, aus Weimar verwiesen worden war und kurze Zeit später (1777) seinem traurigen Schicksal erlag, in Wahnsinn verfiel und nach kurzer, scheinbarer Besserung, langsam darin verkümmernd, am 24. Mai 1792 zu Moskau starb. Der einst mit Goethe verwechselte Dichter, der gepriesene Shakespeare des deutschen Lustspiels,

ward nun verächtlich bei Seite gestoßen. Wieland sprach ihm jetzt „von jeher" Verstand ab und Lavater hatte sogar die bitteren Verse auf ihn:

Glaub', wer ein Lump ist, bleibt ein Lump
Zu Wagen, Pferd' und Fuße.
Drum, Bruder, glaub an keinen Lump
Und keines Lumpen Buße.

Wenn so widersprechende Urtheile sich in der Literatur einmal festgesetzt haben, so sind sie schwer daraus wieder zu entfernen. Tieck suchte Lenz der Vergessenheit, in die er gerathen war, wieder zu entreißen. Bei aller Vorliebe blieb sein Urtheil noch maßvoll genug. „Unter denen — heißt es unter Anderem bei ihm — die durch Goethe zuerst erwachten und sich an ihn schlossen, steht Lenz durch sein Talent, Humor, Witz und Seltsamkeit obenan. So begeistert er von Shakespeare war, so ahmte er ihn doch eigentlich so wenig nach, wie Goethe: die eigne Natur war in Beiden zu übermächtig. Was aber bei Goethe Laune ist, wird bei Lenz schon Grille, die Grille Goethe's wird hier schon Fratze. Er hat aber manches Treffliche, was wir so sonderbar gestaltet und grell hervortretend auch bei Goethe nicht finden".—Allein diesem besonnenen Urtheile folgte die Ueberschätzung sofort auf dem Fuße, und diese forderte wieder den Widerspruch und die ästhetische wie moralische Verwerfung des Dichters heraus. Hettner hat ihn wohl nach beiden Seiten zu hart beurtheilt, wennschon es richtig ist, daß man in der Werthschätzung einer Erscheinung wie Lenz eher zu streng, als zu nachsichtig sein sollte.

Die literarisch-poetische Thätigkeit dieses Dichters fällt hauptsächlich in die Straßburger Zeit. Hier wirkten auch noch die alten römischen Lustspieldichter mit auf ihn ein, so wie Diderot's und Mercier's dramaturgische Ansichten. Im Jahre 1774 erschienen kurz nach einander von ihm fünf Lustspiele nach Plautus, Anmerkungen über's Theater mit der Uebersetzung von Shakespeare's Love's labour's lost unter dem Titel Amor vincit omnia, Menalk und Mopsus und die beiden Lustspiele „Der Hofmeister" und „Der neue Menoza", wovon einzelne Werke sicher zum Theil schon in den Jahren 1772 und 73 entstanden sein müssen.

In den Komödien des Plautus (Das Väterchen, Die Aussteuer, Die Entführungen, Die Buhlschwester und Die Türkensclavin) zeigt sich

das Talent des Dichters, sich das Fremde zu assimiliren und mit lebendiger Ungezwungenheit, mit Witz, Laune und Keckheit auf Verhältnisse seiner Zeit zu übertragen. Auch die Uebersetzung des Shakespeare'schen Lustspiels, obschon nur in Prosa, mußte damals als Fortschritt begrüßt werden. Die ihr vorausgeschickte Abhandlung über's Theater soll nach der Angabe des Verfassers schon 1771 in einer Gesellschaft vorgetragen worden sein (wahrscheinlich ist die Salzmann'sche gemeint); Goethe zieht die Richtigkeit dieser Angabe aber in Zweifel.

Lenz setzt in dieser Abhandlung das Wesen der Poesie in die Nachahmung, meint aber, daß zur künstlerischen Nachahmung nicht nur Genie, d. h. die Fähigkeit, Alles gleich so zu durchdringen und aufzufassen, als ob alle Sinne dabei mitwirkten, sondern auch noch das Vermögen gehöre, den Gegenstand in einer durch einen gewissen Standpunkt bestimmten Weise zurückzuspiegeln, welches Vermögen er Schöpfungskraft, Begeisterung nennt. — Er findet ferner, daß die Griechen zu ihrer Tragödie kommen mußten, weil bei ihnen die Handlung von einem eisernen Schicksal bestimmt wurde, ohne daß sie den Grund dazu in der menschlichen Seele zu suchen und sichtbar zu machen brauchten. Ihre Charaktere mußten hierdurch verallgemeinert werden. Sie hatten zwar Leidenschaften als Hebel der Handlung nöthig, das individuelle Moment derselben aber kümmerte sie nicht. — Lenz zieht hierauf gegen die drei Einheiten zu Felde, wogegen er nur die eine anerkannt wissen will, welche den Gesichtspunkt giebt, mit dem ein Werk angesehen werden muß, um das Ganze umfangen und überschauen zu können.

Die Armuth in den Erfindungen der nach dem Aristotelischen Recepte gefertigten Tragödien erklärt sich nach ihm aus der Aehnlichkeit der darin handelnden Personen, d. i. aus dem Mangel an Individualisirung. Die Mannichfaltigkeit der Charaktere und „Psychologien" sei die Fundgrube der Natur; hier allein „schlage die Wünschelruthe des Genies an". Bei den Griechen sei das Schauspiel ursprünglich Gottesdienst gewesen. Da habe es natürlich vor Allem gegolten, die furchtbare Macht des Schicksals zur Erscheinung zu bringen und anzuerkennen. Was aber wollten die Franzosen damit? zu einer Zeit, in der man nach dem zureichenden Grunde einer Handlung und ihrer Bestrafung fragt? Lenz verlangt, daß heute das Hauptinteresse beim Trauerspiel in den Charakteren, beim Lustspiel

aber in den Begebenheiten liege. Weil das Trauerspiel es jetzt hauptsächlich mit der Person zu thun habe, so führten uns unsere ältesten Schauspieldichter oft in einem Act ohne Anstoß durch verschiedene Jahre, ja Hans Sachs (Lenz würde also möglicherweise schon 1771, d. i. vor Goethe, wieder auf Hans Sachs hingewiesen haben) findet so wenig Bedenklichkeit darin, seine geduldige Griselda in einem Acte freien, heirathen, schwanger werden und gebären zu lassen, daß er vielmehr im Prolog seine Zuschauer vor der allzu starken Illusion warnt und ihnen auf sein Ehrenwort versichert, „daß alle Sachen so eingericht, daß keinem Menschen ein Schade geschicht". Woher das Zutrauen zu der Einbildungskraft seines Publikums? Weil er sicher war, daß sie sich aus der nämlichen Absicht dort versammelt hatten, aus der er aufgetreten war: „ihnen Menschen zu zeigen, nicht eine Viertelstunde".

So überzeugend das letzte klingt, so ist die ganze Theorie doch ein Irrthum, welcher beweist, wie wenig richtig Shakespeare, den er doch so hoch bewunderte, von Lenz aufgefaßt worden war. Allein man wird jetzt begreifen, warum es in seinen eignen Lustspielen so selten zu einer Ausführung und consequenten Entwicklung der Charaktere kommt, warum er sich hier oft in der gesuchtesten Weise auf das knappste Skizziren beschränkt, dagegen so rücksichtslos frei über den Wechsel der Scene verfügt, der ihm als das Kennzeichen für den Reichthum der Handlung und der Begebenheiten galt. So heißt es z. B. im neuen Mendoza:

4. Scene. Wilhelmine sitzt auf einem Sopha in tiefen Gedanken. Der Prinz tritt herein. Sie wird ihn erst später gewahr und steht etwas erschrocken auf.

Prinz (nachdem er sie ehrerbietig begrüßt). Verzeihen Sie — Ich glaubte Ihre Eltern bei Ihnen. (entfernt sich.)

Wilhelmine (nachdem sie einen tiefen Knix gemacht, fällt wieder in ihre vorige Stellung zurück).

Verwandlung.

oder

6. Scene: Garten.

Prinz (schneidet einen Namen in den Baum). Wachs' jetzt! (küßt ihn) wachs' jetzt — nun genug. (geht, sieht sich um.)

Er dankt mir der Baum. Du hast's Ursach. (ab.)

Verwandlung.

Es giebt aber noch ein paar andere Eigenheiten in den Stücken

des Dichters, die sich wahrscheinlich auf den Einfluß Diderot's und Mercier's zurückführen lassen. Seine Komödien sind nicht reine Lustspiele, sondern Mischspiele, in denen der Ernst oft bis zum Tragischen geht. Auch sind sie alle mit einer lehrhaften Absicht verbunden, die nicht sowohl von sittlicher, als socialer Art ist. Sie sind sämmtlich gegen gewisse Uebelstände des socialen Lebens gerichtet. Die Art, wie sich bei Lenz der Ernst mit dem Lächerlichen aber vermischt zeigt, macht bei ihm den Mangel an Stilgefühl besonders sichtbar. Die Sucht, durch die Begebenheiten zu interessiren, hat die Neigung zum Scurrilen und Geschmacklosen bei ihm noch gefördert. Selbst in seiner Lehrhaftigkeit wollte er durch Originalität überraschen. Er faßte daher das, was er zu geißeln beabsichtigte, in der grellsten Einseitigkeit auf. Er zeigt hier nur Schatten, kein Licht, und die Vorschläge, die er zur Abhülfe aufstellt, schweifen meist in das Abenteuerliche aus. In „Die Soldaten", worin er den gesellschaftlichen Schäden Abhülfe schaffen will, welche die Ehelosigkeit der Soldaten zur Folge hat, empfiehlt er z. B. dem Staat, Hetärenhäuser für die Heere zu unterhalten, in denen Mädchen der Gesellschaft zum Opfer gebracht werden sollten, um diese vor den Ausschweifungen der Soldateska sicher zu stellen.

Was die Scurrilitäten des Lenz'schen Humors betrifft, so wird man sie freilich nicht allein ihm, sondern auch dem Geist seiner Umgebung zur Last legen müssen. Goethe berichtet, wie in seinem Kreise die Neigung zum Absurden in besonderer Blüthe gestanden habe, weil man darin die Kennzeichen echten Humors zu erblicken geglaubt, und es damit sehr ernst und wichtig genommen. Lenz sei hierin als eine besonders begünstigte Natur anerkannt, ja beneidet worden. — Von unmittelbarer Shakespeare-Nachahmung ist bei Lenz so gut wie nichts zu finden. Auch der Goethe'sche Götz hat ihm nur in Bezug auf den springenden Scenenwechsel, die frische Unmittelbarkeit der, wenn auch meist nur mit wenigen scharfen Strichen gezeichneten Charaktere und die bewegliche Knappheit des den natürlichsten Ausdruck suchenden Dialogs, als Vorbild gedient. Allein Lenz ist dabei ganz original, wennschon nicht selten forcirt und stets ungleich niedriger als Goethe, was sich zum Theil, aber doch nur zum Theil, aus den Gegenständen der Darstellung erklärt. Lenz geht nicht selten ganz absichtlich auf das Gemüthlose aus und stellt seine Gegenstände am liebsten in eine möglichst scharfe und stimmungslose Beleuchtung. Er ähnelt darin

den Malern einer gewissen Richtung der heutigen naturalistischen Schule. Bei ihm ist immer nur das Einzelne wahr, niemals das Ganze. Gleichwohl ist es begreiflich, daß er, schon durch das Neue, Eigne, Ueberraschende seiner Darstellung vorübergehend große Wirkung erzielen konnte. So keck, drastisch und im Einzelnen naturtreu waren dem Publikum noch niemals seine eignen Gebrechen vorgeführt worden. Es konnte sich hier in seiner ganzen Gemeinheit sehen und sich doch zugleich sagen, daß es im Ganzen besser sei, als das Abbild. Mit dieser verschärften Rücksichtslosigkeit steht die Duldsamkeit in bemerkenswerthem Gegensatz, mit welcher der Dichter die Folgen der mit so grellen Farben gemalten Uebelstände zuletzt doch wieder ausgleicht. Es ist die äußerste Consequenz der in Goethe's Mitschuldigen aufgestellten Lebensansicht.

Am meisten Aufsehen machte natürlich sein erstes Stück: „Der Hofmeister". Die späteren konnten die gleiche Ueberraschung nicht bieten. Doch hat man auch noch weiterhin diesem Stücke den Vorzug gegeben. Ich möchte von diesem Urtheil nur „Die Soldaten" (1776) ausnehmen. Hier scheint mir im Einzelnen die Charakterzeichnung doch um Vieles entwickelter zu sein. Die Scenen im Hause des Galanteriewaarenhändlers Wesener, besonders das Verhältniß des Vaters zu seiner Tochter Marie, scheint mir zu dem Besten zu gehören, was Lenz in dieser Beziehung geschrieben. Der Ton zwischen beiden Schwestern sinkt freilich zuweilen bis zur Rohheit herab. Dagegen ist es ihm kaum wieder gelungen, den Ton der besseren Gesellschaft und einer edlen Weiblichkeit so einfach glücklich zu treffen, wie hier in der Gräfin La Roche. Gegen den Schluß hin sinkt freilich das Stück ganz unglaublich. Besonders unglücklich erscheint die Figur des Stolzius. Es bildet noch überdies eine Art Gegensatz zu Minna von Barnhelm. War in dieser der Soldatenstand fast zu sehr in's Licht gehoben, so erscheint er hier fast nur von der Schattenseite. Man wird damals aber häufiger einen Desportes und Haudy, als einen Tellheim und Werner gefunden haben.

Im „Hofmeister" sollten die Gefahren der Privaterziehung demonstrirt werden. Der Stand der Hofmeister, von dem Lenz aus eigner Erfahrung urtheilen konnte, wurde auf's heftigste angegriffen. Von der gerühmten Naivetät Lise's war schon früher die Rede. In der That führt sich die Schöne ganz allerliebst ein: „Ich komme, Herr

Mendel — das ist der castrirte Hofmeister, der jetzt Landschullehrer geworden ist — ich komme, weil sie gesagt haben, es wird morgen keine Kinderlehre — weil sie — so komm' ich gesagt haben — — Ich komme, zu fragen ob morgen Kinderlehre ist?" — Das kann wirklich in der Naivetät kaum glücklicher sein. Doch schon das Geständniß: daß sie erst vorige Woche einen Freier gehabt und vor einem Vierteljahr auch einen und daß es zum Sterben wär', wenn die geistlichen Herrn in so bunten Röcken gingen wie die Soldaten — macht diese naive Unschuld etwas verdächtig. Sie schlägt aber völlig in Unnatur um, wenn Lise sich, um den entmannten Schulmeister nur heirathen zu können, über seine Castrirung fröhlich hinwegsetzt — nicht sowohl, weil sie glaubt, daß die Störche die Kinder bringen, sondern weil sie überhaupt gar keine Kinder haben mag. Ein recht kindlicher Zug! „Nein, Herr Schulmeister, ich schwör's Ihm, in meinem Leben möcht' ich keine Kinder haben. Ei, ja doch, Kinder! Was sie nicht meinen! Dazu wär's mir auch mal groß gedient, wenn ich noch Kinder dazu bekäme!" Allerdings würde man über diese Art von Naivetät auch noch heute in den Theatern lachen; um aber die Unnatur dieser vermeintlichen Unschuld zu fühlen, braucht man diese Aeußerungen nur mit den entsprechenden in Goethe's Marianne zu vergleichen.

Ungleich schwächer als die genannten beiden Stücke ist: „Der neue Mendoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi." Lenz erlitt auch eine Niederlage damit. In dem 1776 erschienenen Lustspiele: „Die Freunde machen den Philosophen" versuchte er einen höheren Ton anzuschlagen. Er betritt darin ein etwas phantastischeres Gebiet. Es ist viel eignes, mehr inneres als äußeres Erlebniß, in dasselbe mit eingegangen. Strephon, der Held, ist im Grunde Lenz selbst. Möglich, daß Goethe's Stella mit darauf eingewirkt hat. Das Ganze macht einen barocken, unerquicklichen Eindruck. Wilder noch und phantastischer ist die dramatische Phantasie: „Der Engländer" (1777). Sie gehört einer Zeit an, in welcher das Gemüth des Dichters auf's tiefste erregt war. Ein kleines Drama: „Die beiden Alten" (1776) ist nicht nur deshalb von Interesse, weil hier, wie auch schon fast ganz in dem vorgenannten Stücke, die Mischung von Ernst und Komik aufgegeben und der Dichter auf dem Gebiete des rührenden Familiendramas erscheint,

sondern weil auch der, einer Anekdote entnommene Gegenstand ein ähnliches Motiv enthält, wie das von Schiller in seinen Räubern benutzte. Ein Sohn, um sich rascher in sein Erbe zu setzen, giebt seinen Vater, den er in einem Keller gefangen hält, für todt aus. Das Verbrechen wird entdeckt und mit der gewöhnlichen Duldsamkeit des Dichters vergeben.

Mannichfache Berührungspunkte bietet das Leben des in Charakter und Schicksalen so ganz von ihm abweichenden Friedrich Maximilian Klinger*) dar. Er wurde am 15. Februar 1752, das ist nur wenige Jahre später als Goethe, in derselben Stadt wie dieser, doch in den beschränktesten Verhältnissen, geboren. Sein Vater, den er frühzeitig verlor, war Stadtconstabel, seine Mutter ernährte sich nach dem Tode desselben als Wäscherin. Die Eigenartigkeit des Knaben entwickelte sich unter dem Druck dieser Verhältnisse mit trotzigem Selbstgefühl, das durch die Schriften Rousseau's, die er frühzeitig las, in's Maßlose gesteigert wurde. Eine kräftige, schöne Persönlichkeit, die er immer in's vortheilhafte Licht zu setzen wußte, machte ihn früh zum Günstling der Liebe. Lange bevor er 1774 nach Gießen ging, um Jurisprudenz zu studiren, war er mit Goethe bekannt und befreundet worden, der sich ihm sowohl hierbei, als später dienstbar erwies. Durch ihn war er wohl auch hauptsächlich in's Geniewesen gerissen worden, das seine stürmische Natur mächtig anziehen mußte. So trotzig und ungebunden er in seinem Auftreten war, so mäßig war er in seinen Lebensgewohnheiten. Auch war ihm alle studentische Renommage verhaßt. Miller und der Musikus Kayser gehörten zu seinen frühesten Freunden, Merck, Wagner, Gotter traten hinzu. Allmählich wurde er mit dem ganzen Goethe'schen Kreise bekannt, in welchem er eine Rolle spielte. So wenig uns seine Dramen heute noch genießbar erscheinen, so hat doch die ganze Gruppe von Dichtern, welcher er angehört, die ganze Epoche unserer poetischen Literatur, welche sie zeitigten, nach einem seiner Werke und zwar keineswegs dem bedeutendsten, wohl aber dem subjectivsten, von „Sturm und Drang" den Namen bekommen.

Als Klinger 1774 die Universität Gießen bezog, war er bereits

*) M. Rieger, Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Darmst. 1880. — E. Schmidt, Lenz und Klinger (a. a. O.).

mit seiner Tragödie „Otto"*) beschäftigt. Er stand darin fast ganz unter dem Einfluß des Götz. Doch auch Shakespeare hat ihn im Einzelnen angeregt. Die Nachahmung ist freilich sehr äußerlich; aber der Ton ist, besonders im Anfang, ziemlich glücklich getroffen. Weiterhin greift freilich die Sucht nach dem Uebergreifenden im Ausdruck mehr und mehr um sich. Er wird dunkel, verschwommen, excentrisch. Auch die Gestalten verlieren mehr und mehr ihre festen Konturen. Am schwächsten erscheint die Composition, da es Klinger keineswegs gelungen ist, die vielen sich durcheinander schlingenden Motive, die Zerwürfnisse zwischen dem herzoglichen Vater und seinen Söhnen, den Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Macht, das Liebesverhältniß zweier Männer zu einer Frau und das Inquisitionsmotiv organisch zu einer einheitlichen Handlung zu verbinden. Besonders das letzte dieser Motive fällt ganz aus dem Zusammenhang mit dem Uebrigen heraus. Dazu war der zwar an die verschiedensten Stücke anklingende, aber im Verhältniß zur Geschichte doch frei erfundene Stoff der Absicht des Dichters, ein möglichst reiches, allseitiges und dabei farbiges Bild einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Weltzustands wie im Götz, zu entwerfen, keineswegs günstig. So tief es in jeder Beziehung unter letzterem steht, so kündigte es doch immer ein Talent an, ein Talent, das größer war, als das eines Törring und Mayer, wie sehr diese es auch an Bühnenwirkung übertreffen sollten.

Noch in demselben Jahre muß auch „Das leidende Weib" schon entstanden sein, das gleichwie der Otto 1775 anonym im Drucke erschien. Es wurde wegen der auffallenden Aehnlichkeit in Form, Ton und Stil, wie anfangs von Nicolai, so auch noch später von Tieck, Lenz zugeschrieben. Andererseits setzen mehrere Stellen in Briefen von Klinger und seinen Freunden es wohl außer Zweifel, daß er der Verfasser ist. Allerdings hat sich Klinger später auch selbst einmal, im Einverständniß natürlich mit Lenz, für den Verfasser eines Stückes „Die Soldaten" erklärt, welches dessen Eigenthum war. Die Ankündigung des Herausgebers des leidenden Weibes, in welcher es heißt, „das das Stück in der Goethe-Lenz'schen Manier sei, der Ver-

*) Siehe darüber Brahm, O., Das deutsche Ritterdrama. In Quellen und Forschungen 40. Heft. Straßb. 1880.

fasser aber mehr nur Skizzen von Charakteren gebe, als sie, wie Lenz, mit starken Farben darzustellen", will wenig bedeuten, da die Charakteristik ja grade so stark an Lenz erinnert. Auch die von Rieger angeführten inneren Gründe kann ich keineswegs für so ausschlaggebend erachten. Was die Vermischung des Ernsten und Lächerlichen betrifft, die Lenz so wesentlich sein soll, so ist zu erinnern, daß „Die Freunde machen den Philosophen" und „Der Engländer" noch weniger komische Beimischungen als „Das leidende Weib" enthalten. Was aber den tragischen Schluß betrifft, so ist dieser hier allerdings ungleich pathetischer behandelt, als der „Der Soldaten", fehlt aber auch hier nicht. Außerdem ist es Thatsache, daß damals Lenz mit der Dichtung einer „Tragödie" beschäftigt war, deren Namen wir nur nicht kennen, daher die Bezeichnung des vorliegenden Stücks als Tragödie keinen Beweisgrund abgeben kann. Lenz wollte keineswegs nur Lustspiele schreiben. Das kleine Stück: Die beiden Alten, hat er als Familiengemälde bezeichnet. Die Lenz'sche Raritätenkastenmanier ist in dem Leidenden Weib mit solcher Rücksichtslosigkeit durchgeführt, wie nur in irgend einem andern seiner Stücke, und ein Einfall wie der, den exaltirten Brand in seiner verzweifelnden Stimmung vom Dache eines Bauernhauses der Maskerade zusehen zu lassen, ist, wie der eingemischte Cynismus, ganz im Geschmacke von Lenz. Auch bleibt es bemerkenswerth, daß Klinger nie gegen die Tieck'sche Auffassung protestirte, obschon ihn damals an der Autorschaft dieses Stücks nichts mehr gelegen sein konnte. Daß Tieck es für „talentvoller, als den Simsone Grimaldi oder irgend eine andere Tragödie Klinger's" erklärte, hätte ihn doch dazu reizen können. Wichtiger erscheint dagegen, daß, worauf Gödeke hinweist, die rheinisch gefärbte Sprache für Klinger's Autorschaft spricht, sowie daß dieser 1773 Das leidende Weib für Seyler neu für die Bühne bearbeitete und auch jetzt wieder in einem vertraulichen Briefe an Schleiermacher, wie von dem seinigen spricht.*) Auch ich halte daher „Das leidende Weib" für eine Klinger'sche Dichtung, aus welcher aber hervorgeht, wie es ihm zunächst mehr darum zu thun

*) Die Stelle lautet: „Vielleicht, daß ich dir mit dem Geld an meine Mutter „Sturm und Drang" schicke. Das liebste und wunderbarste, was aus meinem Herzen geflossen ist. Auch hab' ich das l. Weib umgearbeitet für unsre Bühne, daß ich mir große Würkung verspreche."

war, zu zeigen, daß er es den beiden gefeiertsten neuen Dramatikern gleich thun könne, als sich durch Eigenthümlichkeit mit ihnen zu messen. Er war jedenfalls in der Nachahmung von Lenz glücklicher, als in der Goethe's. Ahmt er jenem hier doch sogar in dessen socialer Tendenzmanier nach, indem er die Gefahren der Romanlektüre mit deutlichem Hinweis auf Wieland an einem Beispiele darzuthun sucht, welches schon ganz die Elemente des heutigen Ehebruchdramas enthält. Er war hierin aber keineswegs bahnbrechend. Schon 1773 hatte z. B. Brandes in seiner Olivia dem Familiendrama in geschmackloser, auf quä'erische Wirkungen ausgehende Weise schon diese Richtung zu geben gesucht. Auch im Götz lagen Motive dazu. Daneben tritt uns das schon in Otto angeschlagene, nun aber in den mannichfaltigsten Variationen wiederkehrende Motiv der loyalen, pflichttreuen, aber verkannten und unterdrückten Vasallen, Staatsdiener und Beamten entgegen.

Beide Stücke erfuhren damals eine scharfe Kritik, was sich bei dem letzten schon durch die Ausfälle auf Wieland erklärt, doch hat Klinger dieselben später auch selber verworfen und nicht in seine gesammelten Dramen mit aufgenommen.

1775 war Klinger zunächst mit der Bearbeitung eines Trauerspiels „Donna Viola" beschäftigt, wahrscheinlich demselben, das später den Namen „Die neue Arria" empfing, doch erhielt eine sich dazwischen drängende andere Idee damals den Vorzug. Es entstanden Die Zwillinge, worüber bei Leisewitz schon das Nöthige gesagt worden ist. Zum ersten Mal trat hier der Dichter in einer eignen und dabei ganz neuen Manier auf, die in ihrem, in Himmel und Hölle nach dem überschwänglichsten Ausdrucke greifenden Drange nicht ohne eine gewisse Größe, doch noch von weitmehr Gewaltsamkeit ist. Zum ersten Male führt er darin seine in's Uebermenschliche getriebenen, elementaren Kraftmenschen vor. Auch mischt sich in das Pathos des Helden schon viel Subjectives mit ein. Das wilde Auflehnen gegen die Schranken, welche einer großen Natur mit bedeutenden Anlagen durch die Zufälligkeit der Geburt und die menschlichen Einrichtungen gezogen werden, ist wohl ganz aus seiner Seele und seinen eignen Lebenserfahrungen entsprungen. Um seinem Conflicte wahrhaft tragische Spannung und Lösung geben zu können, fehlte es ihm aber nicht nur an Einsicht in das Wesen des Tragischen, sondern auch an der dazu unerläßlichen ethischen Weltanschauung. Wie glücklich bei ihm auch Vieles in den

Motiven und der ersten Anlage ist, so bleibt doch die Ausführung aus Mangel an sorgfältiger Lebensbeobachtung, an Maß- und Schönheitsgefühl, Geschmack und Gestaltungskraft weit hinter der Absicht zurück. Schöne Gedanken gehen in der Prunkhaftigkeit und dem Bombast seines Vortrags, edle Empfindungen in daneben aufschießender Rohheit unter. Der Mangel an künstlerischer Steigerung der Gefühle und Affecte führte zu einer maßlosen Vergeudung von Kraft. So scharfe Urtheile ihm das schon zu seiner Zeit zuzog, so blendete es doch vielfach die neu heranwachsenden Dichter. Selbst Schiller hat sich noch an Klinger's Sprache berauscht und ihr anfangs einen gefährlichen Einfluß auf sich gestattet, seine Manier durch seine Genialität aber auch erst zu vollem Glanze gebracht. In neuerer Zeit wurde das vorliegende Stück von Otto Ludwig und Klinger's Biographen Rieger sehr hoch, wie mir scheinen will wohl zu hoch, von Hettner vielleicht zu niedrig geschätzt. Fehlt es doch diesem im Ganzen so unerfreulichen Drama keineswegs an bedeutenden Zügen, wofür ich mich besonders auf die Scenen zwischen Guelfo und seiner Mutter, auf die erste Scene zwischen ihm und Kamilla, so wie auf die darauffolgende mit seinem Bruder beziehe. Nichts wurde Klinger in der ersten Periode seines dichterischen Schaffens so verhängnißvoll, als der Glaube an seine Genialität und die Sucht, dieselbe in immer gesteigertem Maße darzulegen. Auch wurde er wohl hierdurch zu allzu flüchtiger Arbeit verleitet. Entstanden in diesem Jahre doch noch die damals veröffentlichten Scenen zu Pyrrhus und die erst im nächsten (1776) erschienene Neue Arria, in der ein Ideal starkgeistiger Weiblichkeit in Solina aufgestellt wird, gegen welche das männliche Seitenstück, Julio, völlig zurück tritt. Hier wird zum ersten Mal das Thema der politischen Revolution gegen den Mißbrauch ererbter Gewalt aufgeworfen, doch wennschon mit Kühnheit, doch mit allzuviel Ungeschick behandelt. Auch der Versuch, humoristisch gefärbte Charaktere in die Tragödie hohen Stils einzuführen, wird hier, doch nicht ohne Neigung zum Grotesken gemacht.

Simsone Grisaldo bezeichnet vielleicht den Höhepunkt dieser heroischen Richtung. Der Dichter befindet sich hier unter dem Einfluß Ariost's auf dem Gebiet einer ausschweifenden Phantastik. Auch der Simson der Bibel hat ihm, wie der Name schon andeutet, bei der Gestaltung seines Helden und einzelner Situationen mit vorgeschwebt. Gozzi

war vielleicht nicht ohne Einfluß auf die an's Burleske streifenden Parthien des Stücks. Der Name Truffaldino weist, wie es scheint, auf ihn hin. Merkwürdig darin ist, nach den früheren Angriffen, die Bekehrung zu dem Wielandschen Geiste. Der Dichter treibt darin förmlich Cultus mit der Sinnlichkeit. Auch hier finden wir wieder das Motiv des verkannten und verfolgten treuen Vasallen und das der politischen Revolution gegen den Mißbrauch der Staatsgewalt.

Klinger ging damals nach Weimar, um so wie Lenz ein kurzes Aufsehen daselbst zu erregen und sich schließlich ebenfalls Goethe ganz zu entfremden, wobei Mißverständnisse mitgewirkt haben mögen. Die Herzogin Amalie, die sich für ihn interessirte, hatte ihm zur Ergreifung der militärischen Carrière gerathen. Der Gedanke entsprach seiner Natur, doch waren die ersten Schritte, die dafür gethan wurden, ohne Erfolg. Ganz wieder nur auf sich selbst verwiesen, gab er dem Drange der Noth nach und nahm bei Seyler eine ihm angebotene Stelle als Theaterdichter an. Die Frucht dieses fast durch zwei Jahre bestehenden Verhältnisses waren die Tragödien: Sturm und Drang (1776) und Stilpo, von denen Seyler jedoch nur die erste zur Aufführung brachte. In keines seiner früheren Dramen hatte Klinger so viel von seinem eignen Wesen, als in dieses gelegt. Es behandelt die Feindschaft zweier Familien, die sich in ihrem leidenschaftlichen, maßlosen Haß und Rachedurst, wechselseitig theils zu Grunde richten, theils sich zu Grunde zu richten suchen, um schließlich über so vielen Trümmern sich versöhnt die Hände zu reichen, weil sich endlich herausstellt, daß diese ganze Feindschaft auf nichts als einem unseligen Mißverständniß beruhte. Es hätte kaum mit nur einigen Veränderungen und Beziehungen eine treffendere Satire auf die nutzlose Kraftvergeudung der Klinger'schen Muse geschrieben werden können. Dieser schätzte jedoch das Stück sehr hoch, das bei der Kritik nur eine getheilte Aufnahme fand. Gab es im Einzelnen doch mehr Anlaß zum Tadel, als irgend ein früheres. Man höre z. B. folgende Auslassung Wild's:

„Es ist mir so taub vor'm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! O Unbestimmtheit, wie weit, wie tief führst du den Menschen."

Der Humor ist auch hier wieder die schwächste Seite des Stücks. Sie

verleitete den Dichter am meisten zu derartigen Ausschreitungen, die übrigens hier doch schon vereinzelt stehen.

Stilpo (1777) ist wieder eine politische Verschwörungsgeschichte, welcher ein ähnliches Motiv wie den Medicäern von Brandes zu Grunde liegt. Wie hoch es in der ersten Anlage auch über diesen steht, in denen die Geschichte der Pazzi zuletzt in ein gewöhnliches Rührstück verläuft, so sind sie dem Klinger'schen Drama an Bühnentechnik doch weit überlegen.

Nachdem das Verhältniß mit Seyler wieder gelöst war, mußte sich Klinger nach neuen Erwerbsquellen umsehen und warf sich nach einer kurzen Theilnahme am baierschen Erbfolgekriege auf den Roman. Daneben entstand, gewiß unter Gozzi'schem Einfluß, das phantastische Märchendrama „Der Derwisch" (1779). Die militärische Carrière wurde dabei immer in Aussicht behalten und der 1780 durch Schlosser vermittelte Eintritt Klinger's in russische Dienste, sollte für ihn der Beginn eines ganz neuen Lebens werden. Die tüchtigen Eigenschaften seiner Natur und seines Charakters kamen jetzt zur Entwicklung, und mehr noch, als ihnen, hat er vielleicht die glänzende Laufbahn, die er von hier an beschritt, der Liebe zu danken gehabt. Die Verbindung mit einer natürlichen Tochter der Kaiserin Katharina hob ihn rasch von Stufe zu Stufe.

Klinger hörte nicht auf, literarisch thätig zu sein und sich dabei als Deutscher zu fühlen. Man hat zwar seinen, dieser Zeit angehörenden Dramen nicht mehr die gleiche Theilnahme zugewendet, als seinen früheren, was sich theils daraus erklärt, daß diese eine neue epochemachende Richtung mit einleiteten, die jetzt an Bedeutung schon zu verlieren begann, theils aber auch daraus, daß seine Romane seine dramatische Dichtung überhaupt jetzt in Schatten stellten — gewiß aber lassen jene Stücke theilweise eine größere Reife erkennen.

Klinger wendete sich dem Drama zuerst wieder in einem Lustspiele „Die falschen Spieler" (1780) zu. Daß Schiller hieraus die Anregung zu gewissen Motiven seiner Räuber geschöpft, glaube ich kaum. Allerdings zeigt das Verhältniß der Brüder zu dem Vater und zu Sophie eine überraschende Aehnlichkeit. Allein Schiller begann seine Räuber bereits 1777, sie waren im April 1780 beendet, unmöglich kann er daher die Hauptmotive dazu einem Buche entlehnt haben, das auch erst in diesem Jahre, gleichviel wie zeitig, erschien. Bemerkens-

werth ist, wie sehr Klinger sich hier zu dem Tone des damaligen Lustspiels herabgestimmt hat, über den er sich fast nirgend erhebt. Nur der Charakter des Spielers verräth noch zuweilen den früheren Stürmer und Dränger. Die Aufführung des Stücks in Wien (1781) brachte keinen Erfolg. Noch weniger sprach ein zweites Lustspiel Der Schwur gegen die Ehe (1783) an.

Von größerem Interesse ist das Trauerspiel Elfride (1782), welches einen der älteren englischen Geschichte nach Hume entnommenen Stoff mit einer fast zu großen Knappheit und Kürze behandelt. Graf Ethelwold ist vom König Edgar ausgeschickt worden, um sich zu überzeugen, ob Elfride, die Tochter eines Großen, wirklich so schön, wie ihr Ruf, sei, in welchem Falle er sich um sie für ihn bewerben soll. Ethelwold wird aber selbst von einer solchen Leidenschaft für Elfride ergriffen, daß er diese dem König als häßlich schildert, der seinem Worte vertrauend, seine Absicht auf sie wieder fallen läßt. Jetzt bewirbt sich nun Ethelwold selbst um Elfride, indem er dem König vorspiegelt, daß nur ihr Reichthum ihn zu diesem Schritte verleite. Er erhält sowohl ihre, wie des Königs Zustimmung, und hofft sowohl sie, wie seinen Verrath in einem einsamen Bergschlosse verbergen zu können. Dies wird dem König aber entdeckt, der, darüber ergrimmt, sich selbst davon überzeugen will. Ethelwold ist jetzt genöthigt, Elfriden seinen Verrath, der sie um eine Krone gebracht, zu gestehen. Edgar entbrennt bei ihrem Anblick für sie und schwört dem Verräther Rache. Elfride führt zwar eine scheinbare Versöhnung herbei. Ethelwold wird jedoch auf der Jagd von dem Gefolge des Königs getödtet. Das Motiv erinnert an Green's Friar Bacon und an Massinger's Großherzog von Florenz. Durch Klinger's Auffassung des Verhältnisses zwischen Vasallen und Fürsten geht ein spanischer Zug. Das Stück hat viel Schönes. Wenn es gleichwohl nicht befriedigen konnte, so liegt die Schuld theils darin, daß der Charakter Elfride's zu zweideutig und zu sehr im Dunkel gehalten ist, theils aber auch darin, daß man über das endliche Schicksal der Heldin völlig in Zweifel bleibt. Wäre das erste eine schickliche Aufgabe für den Trauerspieldichter gewesen, so würde sie übrigens von Klinger trefflich gelöst worden sein, allein wir sahen es schon bei Emilia Galotti, daß eine solche Auffassung sich mit dem Interesse, das wir an der Heldin eines Stücks nun einmal gewinnen wollen und sollen, nicht recht verträgt. Es liegt aber in dem

Motive des Stücks eine solche tragische Tragweite, daß es noch wiederholt von Dichtern ergriffen worden ist. So schon vor Klinger von Bertuch*) und nach ihm von Schiller, welcher letztere indeß seinen Entwurf nicht zur Ausführung brachte.**) Von den übrigen Dramen Klinger's: Der Günstling, Aristodemus, Damokles, Medea in Korinth, und Medea auf dem Kaukasus, sei nur noch das erste (1785) hervorgehoben, weil es unter dem Einfluß von Schiller's Fiesko entstand. Auch durch dieses eine politische Revolution behandelnde und sich der früheren Manier etwas nähernde, aber in der Charakteristik ungleich bestimmtere Stück, geht ein Zug von den Anschauungen der altspanischen Bühne hindurch.

Ein dritter Jugendgenosse Goethe's, noch aus der Straßburger Zeit, war der hier am 19. Febr. 1747 geborene Heinrich Leopold Wagner.***) Er gehörte wahrscheinlich dem Salzmann'schen Mittagstisch zur Zeit Goethe's schon an. Erich Schmidt deutet wenigstens auf ihn die Worte Jung Stilling's (in dessen Selbstbiographie): „Noch einer fand sich ein, der sich neben Goethe hinsetzte, von diesem will ich nichts mehr sagen, als daß er — ein guter Rabe mit Pfaufedern

*) Friedr. Justin. Bertuch, geb. den 30. Sept. 1747 zu Weimar, gest. 3. Apr. 1822, hat sich um Kunst und Literatur vielfach verdient gemacht. Er gehörte in Weimar dem Wieland-Goethe'schen Kreise an. Am Theater nahm er schon zeitig Interesse. Außer seiner Elfriede (1775) hat er die Oper „Das große Loos" (1774), das Melodram „Polyxena" (1774) und das Trauerspiel „Ines de Castro" nach Lamotte (1777) geschrieben. Seine Elfriede ist im 16. Bd. des Theaters der Deutschen enthalten und wie die Klinger'sche in Prosa geschrieben. Sie ist figurenreicher, als diese, und hat auch den Vater zur Herbeiführung der Katastrophe in die Handlung mit einbezogen. Gotter ging darin auf Verherrlichung weiblicher Treue aus.

**) Schiller, dessen Entwurf in den von der Tochter des Dichters, Freifrau von Gleichen-Rußwurm, veröffentlichten: Schiller's Entwürfe (Stuttg. 1867) enthalten ist, nähert sich in seiner Auffassung Klinger, nur daß er den Charakter Elfrieda's jeder Zweideutigkeit und Dunkelheit enthoben sehen will. Glanz und Macht siegen in ihr über Pflicht und Treue bei ihm. Der Graf von Devon, ihr Vater, würde, wenn er überhaupt darin aufgetreten wäre, doch eine sehr würdige Rolle gespielt haben. Der Verrath sollte nicht durch Intrigue, sondern durch Zufall herbeigeführt werden.

***) Schmidt, Erich, Heinrich Leopold Wagner. Jena 1875. — Die dramatischen Schriften Wagner's finden sich fast alle in den gesammelten Schauspielen für's deutsche Theater 1780. Frankf. a/M.

war" — was sich dann auf seinen vermeintlichen Diebstahl an Goethe's Faust beziehen würde. Goethe müßte dann auch damals schon ziemlich vertraut mit ihm gewesen sein, obschon er ihn nur flüchtig berührt. „Vorübergehend — so heißt es im 14. Buche von Wahrheit und Dichtung — will ich nur der Folge wegen noch eines guten Gesellen gedenken, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mitging. Er hieß Wagner, erst ein Glied der Straßburger, dann der Frankfurter Gesellschaft. Er zeigte sich als ein Strebender und so war er willkommen." Vom Frühjahr 1775 bis Sommer 1776 lebte Wagner in Frankfurt a. M., wo er Goethe ziemlich nahe trat. Er beging jedoch die Indiscretion, eine satirische Farce Prometheus, Deukalion und seine Recensenten (1775) zu veröffentlichen, welche gewisse Kritiker Goethe's, unter Anderem auch Wieland, angriff und lächerlich machte. Da Inhalt und Ton alle Welt glauben ließ, Goethe sei der Verfasser und dieser wegen des eben gewonnenen Verhältnisses zu Herzog August und in dessen Folge zu Wieland, dadurch compromittirt erschien, so erließ derselbe eine öffentliche Erklärung, daß nicht er, sondern Wagner der Verfasser sei. Dies scheint das freundschaftliche Verhältniß Beider übrigens nicht weiter gestört zu haben. In demselben Jahre veröffentlichte Wagner auch noch das kleine Familiendrama: „Der wohlthätige Unbekannte" und das sechsactige Trauerspiel: „Die Reue nach der That". Dieses ist deshalb von einiger Wichtigkeit, weil es trotz seines niedrigen Tons, seiner mangelhaften Technik und der gegen den Schluß hin verworrenen Charakterzeichnung einen bedeutenden Einfluß auf Schiller's „Kabale und Liebe" ausgeübt hat. Von Shakespeare ist kaum etwas daran zu bemerken, an Goethe dürften nur einige ganz äußerliche Züge erinnern. Am meisten mag Lenz eingewirkt haben. Mit ihm theilt Wagner den rohen Naturalismus der Darstellung, die sociale Tendenz und das gelegentliche Uebergreifen der Leidenschaft, aber er erscheint phantasieloser, nüchterner, niedriger; auch lehnt er sich in der Form dem Zuschnitt der damaligen Familienstücke an. Er hat keinen Decorationswechsel im Act und Vieles geschieht hinter der Scene. Die Rolle, welche Wagner die Kaiserin Maria Theresia in diesem Stück spielen läßt, dürfte dieser, wenn sie es kennen gelernt haben sollte, nur wenig gefallen haben, obschon er wohl seine Verehrung für sie darin darlegen wollte. Es fehlt dem Stücke der tragische Nerv. Wir glauben um=

soweniger einen tragischen Ausgang erwarten zu dürfen, als es nicht nur als Schauspiel bezeichnet worden ist, sondern auch in den ersten Acten also behandelt erscheint. Die tragische Wendung wird nur ganz äußerlich und gewaltsam herbeigeführt. Die geringen Vorzüge liegen in der Charakteristik, doch nur in den ersten drei Acten. Hier bieten die Figuren der Justizräthin Lange und des Kutscher Walz recht glückliche Züge. Auch die Scene mit der Französin. Der Halbwahnsinn Lange's, der voreilige Giftmord Frieberike's, die ganze Klostergeschichte verderben dann aber Alles. Es wurde gleichwohl gegeben; zuerst von Schröder, der vortrefflich als Walz war. Später bearbeitete es Großmann für die Seyler'sche Truppe unter dem Titel: „Der Familienstolz oder die Reue nach der That".

Das Verhältniß zu Goethe, der ihn auch zu der 1776 erschienenen Uebersetzung von Mercier's Versuch über die Schauspielkunst anregte, die er mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche herausgab, muß so vertraulich geworden sein, daß dieser ihn seinen Plan zu Faust oder wohl gar die ausgearbeiteten Scenen mitgetheilt hat. Die Gretchenepisode scheint einen so großen Eindruck auf Wagner hinterlassen zu haben, daß Goethe ihn wegen seiner „Kindesmörderin" (1776) noch in später Zeit nicht ohne Verdruß des Plagiats beschuldigen konnte. In der That treffen beide Stücke in verschiedenen Punkten zusammen: ein verführtes Mädchen, das durch seinen Fehltritt den Tod der Mutter herbeiführt, über die Schande nicht hinweg kann, zur Kindesmörderin wird, dem Wahnsinn verfällt und der Kriminaljustiz. Selbst einem Schlafpulver begegnet man hier; an die Kirchenscene und die Scene am Brunnen finden sich ebenfalls Anklänge und in Hasenpoth spielen einzelne Züge von Carlos (Clavigo) und Mephistopheles herein. Die Art der Benützung ist aber gleichwohl eine ganz originelle und freie. Mit Recht sagt Erich Schmidt, daß wenn Faust damals schon veröffentlicht gewesen wäre, Niemand Anstoß an einer derartigen Benutzung von Motiven desselben genommen haben würde. Das Motiv einer in Verzweiflung ihr Kind tödtenden Mutter war ja auch von Goethe nicht zuerst in die Dichtung gebracht. Lenz hatte in seinem Hofmeister das Verhältniß nur umgekehrt, hier versucht sich die Mutter zu tödten, nachdem sie das Kind gerettet weiß. Bürger trug sich zur selben Zeit wie Wagner mit der Idee einer Kindesmörderin und auch Lenz behandelte das Motiv in seinem Roman

Zerbino. Goethe hätte auch gar nicht nöthig gehabt, eifersüchtig zu sein. Wagner erscheint so unendlich tief gegen ihn, daß nichts den ungeheuern Abstand Beider deutlicher in's Licht stellen konnte. Und doch ist „Die Kindermörderin" gegen „Die Reue nach der That" ein ganz bedeutender Fortschritt, obschon sie fast noch mehr durch den (besonders im ersten Act) bis zum Cynismus getriebenen Naturalismus verletzt. Der Gegenstand erscheint anfangs bis in die niedrigste Sphäre herabgezogen. Es ist dem Theater kaum etwas Gemeineres dargeboten worden, als dieser erste Act. Der Cynismus von Lenz ist hier bis auf die äußerste Spitze getrieben und um soviel roher, als Wagner nicht so wie dieser in derartigen Fällen, rasch darüber hinweg geht, sondern ruhig dabei verweilt. Wir sind im Bordell und die hier stattfindende Verführung der Fleischerstochter Humbrecht durch den Lieutenant Gröningseck, bei dem Wagner die Soldaten von Lenz vorschweben mochten, ist gradezu eine brutale und dabei niederträchtig überdachte Vergewaltigung. Dem Dichter gereicht nur zur Entschuldigung, daß er sie, wie Erich Schmidt dargethan, theilweise der Richardson'schen Clarissa entlehnt hat. Von hier an aber hebt sich das Drama. Der Charakter des Humbrecht ist in seiner Art trefflich gezeichnet. Gewiß hat Schiller einige Züge davon zu seinem Musikus Miller benutzt; ungleich mehr aber Hebbel zu seinem Meister Anton, von dem er gewissermaßen das Prototyp ist, wie das ganze Stück der Hebbel'schen Maria Magdalena zu Grunde liegt. Hier wie dort die Härte des Vaters, welcher die Tochter zur Verzweiflung treibt, hier wie dort ein Diebstahl und das rohe Eingreifen der Justiz, hier wie dort der plötzliche Tod der Mutter. Wie dort Kröningseck, so kommt hier der Secretär zu spät zur beabsichtigten Rettung. Auch der Charakter der Eva würde zu loben sein, wenn ihr erstes Auftreten nicht allzu sehr mit ihrer späteren Entwicklung contrastirte und die Wahnsinnsscene besser gelungen wäre. Die Scenen im Humbrecht'schen Hause sind in ihrer Art fast alle trefflich, besonders die Abschiedsscene zwischen Evchen und Gröningseck, so widerspruchsvoll auch die Zeichnung des letzteren im Ganzen ist. Die Motive, welche die Katastrophe herbeiführen, sind aber alle zu äußerlich. Der Diebstahl der Dose, der untergeschobene Brief Hasenpoth's, der kein dringendes Interesse hat, so niederträchtig zu handeln, die Beleidigung des Gerichtsdieners, die plötzliche Erkrankung Gröningeck's — sie machen alle den Eindruck bloßer Nothbehelfe des Dichters. Beachtenswerth ist, daß

derselbe auch wieder diesmal den Decorationswechsel im Acte vermieden hat und hierin also entschieden von Lenz und dem Goethe'schen Götz abweicht. Die Angabe: der Schauplatz ist in Straßburg, die Handlung währt neun Monate, deutet in ihrem cynischen Realismus auf eine wirkliche Begebenheit hin, für die sich auch sonst noch Hinweise finden. Eine Satire von Lenz knüpft in ihrem Titel an diese Anzeige an: „Leopold Wagner, Verfasser des Trauerspiels von neun Monaten im Walfischbauch". Der Goethe'sche Kreis ignorirte das Stück. Karl Lessing bearbeitete es 1776 für die Seyler'sche Bühne mit Weglassung des ersten Acts (Näheres darüber bei Erich Schmidt S. 66). Auch noch in dieser Gestalt wurde die Aufführung verboten. Dagegen wurde sie fast ohne Veränderung 1777 in Preßburg frei gegeben. In diesem Jahr überarbeitete Wagner das Stück auch noch selbst unter dem Titel: „Evchen Humbrecht oder ihr Mütter, merkts euch." (1779 gedruckt.) Der erste Act und der tragische Ausgang wurden dabei fallen gelassen.

So Bedeutendes man nach dem hier vorliegenden Fortschritt von Wagner auch zu erwarten berechtigt war, so besitzt man von ihm doch nichts weiter als noch einige Uebersetzungen aus dem Französischen, eine Bearbeitung der Eschenburg'schen Uebersetzung des Macbeth für die Seyler'sche Bühne (1777), und die dramaturgischen „Briefe, die Seyler'sche Schauspielergesellschaft und ihre Vorstellungen in Frankfurt a/M. betreffend" (1777), sowie ein kleines Festspiel „Apoll's Abschied von den Musen" (1777). Der Grund hiervon ist, daß er, wie Erich Schmidt in dankenswerther Weise ermittelt hat, frühzeitig starb. Er wurde am 6. März 1779 in Frankfurt a/M. begraben.

Der vielleicht tiefest beanlagte Dichter der Stürmer und Dränger, nächst Goethe und Schiller, war Johannes Friedrich Müller, nach seinem eignen Vorgange auch Maler Müller genannt. Nicht nur die Theilung zwischen zwei Künsten, sondern auch der Mangel einer allseitigen und harmonischen Ausbildung hinderte ihn, die großen Aufgaben, die er sich stellte, in wahrhaft befriedigender Weise zu lösen, ja sich überhaupt zu einem geläuterten Kunstgeschmack, einem reinen und schönen Stil zu erheben. Er gehörte weder dem Straßburger, noch dem Frankfurter Kreise an. Nur gelegentlich ward er mit Goethe und einigen anderen Gliedern derselben bekannt und obschon Ersterer eine Zeitlang ziemlich regen Antheil an ihm nahm, so scheint dies

doch nur der malerischen Seite seines Talents gegolten zu haben. Gleichwohl haben die Dichtungen Goethe's und anderer Stürmer und Dränger einen bedeutenden Einfluß auf ihn ausgeübt, so daß man ihn schon immer ihnen mit zugesellt hat.

Johann Friedrich Müller*) wurde am 13. Januar 1749, der älteste Sohn eines gleichnamigen Bierbrauers und Schankwirths in Kreuznach, geboren. Als Knabe ähnelte er darin Goethe, daß er, ohne es irgend zu suchen, der Anführer seiner Gespielen war, und seine überaus regsame Phantasie mit Märchen und Sagen erfüllte, von denen ihn die von Faust und der Markgräfin Genoveva besonders ergriffen. Freier und ungebundener, als Goethe, konnte er seinen phantastischen Hängen mehr nachgeben, tagelang die romantische Gegend durchstreifen, wobei, wie bei diesem, die Neigung zum Zeichnen hervortrat. Der Tod des Vaters brachte die Mutter in gedrückte Verhältnisse, was die begonnene akademische Ausbildung für ihn unterbrach. Er mußte jetzt im Hauswesen helfen, was ihn aber keineswegs am Lesen, Zeichnen und an den jetzt hervortretenden dichterischen Versuchen hinderte. Selbst das Drama stand nicht zu hoch. Eine Bearbeitung von Ziegler's asiatischer Banise entstand. Das Wohlwollen eines begüterten Mannes entriß ihn endlich dieser widerspruchsvollen Lage. Sein Talent zum Zeichnen entschied für den Malerberuf, so daß er (um 1766) bei dem Hofmaler Konrad Manlich in Zweibrücken in die Lehre trat. Von hieraus wurde er durch den Dichter Ferdinand Hahn mit dem Göttinger Dichterkreise bekannt. Bei seinen poetischen Anlagen war es natürlich, daß neben der Malerei weitere poetische Versuche nicht ausblieben, die er zum Theil unter dem Namen des Maler Müller veröffentlichte, den er seitdem auch behielt, obschon Goethe noch viel später spöttelte, daß er sich ihn viel zu zeitig ertheilt habe. Allein diese Zersplitterung seiner Thätigkeit erregte auch mehrseitigen Tadel, ein unglückliches Liebesverhältniß und der Wunsch, auf Reisen zu gehen, thaten das Uebrige, so daß er mit seinen Zweibrücker Verhältnissen brach und nach Mannheim übersiedelte (1775), zu dem er bereits seit länger in freundschaftlichen Beziehungen stand. Müller traf grade zu der Zeit daselbst ein, da ein patriotischer Geist sich hier

*) Seuffert, Bernh., Maler Müller. Berl. 1877. — Hettner, H., Dichtungen von Maler Müller. Leipz. 1868. — Fr. Müller's Werke. Heidelb. 1825.

regte und auf Stengel's und Klein's Anregung die deutsche Gesellschaft gegründet worden war. Auch er wurde Mitglied derselben. Mit Klein, Gemmingen und dem Präsidenten Heribert von Dalberg befreundet, war er auch mit an dem Projecte betheiligt, ein Nationaltheater in Mannheim zu gründen, ja er wurde sogar vom Kurfürsten mit der Ausarbeitung eines Gutachtens darüber beauftragt. Ein Aufsatz: „Gedanken bei Errichtung eines deutschen Nationaltheaters" und ein anderer: „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule", denn diese hielt er zu einer gedeihlichen Entwicklung des Unternehmens für nothwendig (jedenfalls auf Eckhof's Einfluß hin) werden von ihm von der Königl. Bibliothek in Berlin handschriftlich aufbewahrt. Er unterhandelte damals mit Lenz wegen der Berufung Eckhof's, betrieb selbst diejenige Lessing's, mit dem er bei dessen mehrwöchentlichen Aufenthalte in Mannheim innigst befreundet wurde. Auch Goethe hatte er inzwischen kennen gelernt. Zu dieser Zeit war sein Faustentwurf bereits fertig, auch das als Faust's Leben 1778 veröffentlichte Fragment dürfte in der Hauptsache bereits geschrieben gewesen sein. Desgleichen war „Golo und Genoveva" schon damals geplant. Doch wurde dieses Stück, wahrscheinlich erst später als Faust, jedenfalls nicht früher als 1775, begonnen. Daneben waren aber noch andere Entwürfe und Fragmente entstanden, die zum Theil, so z. B. das vom Tod Coucy's, das der Ermordung der Maria von Brabant, wie Golo und Genoveva im Geschmacke des Ritterdramas behandelt sind, was selbst noch von seinem Heinrich IV., der fast ganz fertig gewesen sein soll, doch bis auf ein Bruchstück verloren ging, sowie von dem Entwurfe zu Ludwig dem Strengen gilt.

Obschon die Müller'sche Dichtung ganz unter dem Einflusse Shakespeare's und Goethe's, vielleicht auch hier und da von Lenz steht, so wird man ihm doch andererseits glauben dürfen, daß „als ihn der Faust zum Niederschreiben interessant wurde", er noch nichts davon wußte, daß Lessing und Goethe diesen Stoff schon bearbeiteten, der sich seiner bereits in der Kindheit bemächtigt habe, „mit ihm in's stärkere Leben gewachsen und vom Herzen festgehalten worden sei, wie ein Fels, den die Klaue der Eiche gepackt." Faust war, wie es in der, Faust's Leben*) vorgedruckten Widmung heißt, immer mein Lieblingsheld,

*) Neu abgedruckt in Deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts. Heilbr. 1881, eingeleitet von Bernh. Seuffert.

„weil ich ihn gleich vor einem großen Kerl nahm; einem Kerl, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gar zerbrechen wollt und Mittel und Wege sucht — Muth genug hat, alles nieder zu werfen, was im Weg trat und ihn verhindern will; Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt. Das Emporschwingen so hoch als möglich ist, ganz zu seyn, was man fühlt, das man seyn konnte — es liegt doch so ganz in der Natur. Auch das Murren gegen Schicksal und Welt, die uns niederdrängt, und unser edles selbständiges Wesen unsren handelnden Willen durch Conventionen niederbeugt." — „Es giebt Momente im Leben — wer erfährt das nicht, hat's nicht schon tausendmal erfahren — wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetz absolut über sich selbst hinausbegehrt. Von dieser Seite griff ich meinen Faust."

Müller's Faust hat demnach ohne Zweifel Berührungspunkte mit dem Lessing'schen und Goethe'schen, doch nur insoweit es in Natur und Wesen der die Stürmer und Dränger überhaupt bewegenden, in's Titanenhafte treibenden Gefühle liegt. Er wird von mehr als dem Wissensdurste des Lessing'schen Faust und von weniger als dem bewegt, was die Seele des Goethe'schen erfüllt und treibt, weil er ganz nur am Irdischen hängt, nur nach Geschicklichkeit, Geisteskraft, Ehre, Ruhm, Wissen, Reichthum, Gewalt strebt, ganz in dem Gedanken nur aufgeht — „ein Löwe von Unersättlichkeit, der erste, oberste aller Menschen, den Gott dieser Welt zu spielen."

Müller hat nur den ersten Act oder Theil und das Fragment aus Faust's Leben veröffentlicht. Der Entwurf des Uebrigen ist durch Schwan in den Besitz des Mannheimer Buchhändlers Götz übergegangen, dessen Familie es jeder Kenntnißnahme entzieht. Jener erste Act enthält die Geschichte von dem Bunde Faust's mit der Hölle. In Gefahr mit seinem Streben nach Macht und Genuß an den Schranken einer dürftigen Existenz, bedrängt von Gläubigern und nothleidenden Verwandten, zu Grunde zu gehen, schließt er den Bund mit dem Bösen, zunächst auf zwölf Jahre, nach denen es ihm zustehen soll, von dem Pakte wieder zurückzutreten oder nach weiteren zwölf Jahren der Macht und des Genusses der Hölle für alle Ewigkeit zu verfallen. Das zweite Fragment stellt dieses Moment der Entscheidung

bar. Zuerst eine Scene, die in der Hölle zwischen den Teufeln spielt und im Eingang an die Hexenbegegnung in Macbeth erinnert. Sie ist voll Gluth und unheimlicher Farbenpracht und nach meiner Meinung die bedeutendste der bekannt wordenen Scenen des Stücks. Hierauf eine Scene am Hof in Madrid, eingeleitet durch eine ziemlich lange, ganz episodische und dabei barocke Scene zwischen Faust und Junker Fritz, worin nur des Ersteren Bekenntniß der Liebe zu der schönen Braut des spanischen Königs von Interesse ist. Die Begegnung mit dieser vor dem ganzen Hofe ist der Moment, den Mephistopheles zur Entscheidung erwählt. Die Situation wirkt tragisch, das Auftreten des Höllenfürsten ist machtvoll. Er läßt Faust die Wahl, angesichts der lockenden Versuchung vor den Augen der Geliebten in Schmach und Schande zurückzusinken, oder sich für eine kurze Zeit des Genusses dem Verderben für alle Ewigkeit zu weihen:

Mephistopheles. Weißtu unsren Vertrag? Ich will dir an jenem Tag keinen Vorwand geben, daß du ungewarnt zur Hölle fährst.

Faust. Du drohst noch?

Mephistopheles. Wer ist dein Knecht?

Faust. Sclave —

Mephistopheles. Rühre dich nicht, wo du nicht Staub sein willst. Ich will dich durch's ungebahnte Chaos reißen, daß stieben soll in die Winde, in die Wetter dein Gebein und dann mit glühender Geißel jeden Staub wieder zusammenjagen, bis auf's Neu unter meinen Hieben sich der harmvolle, niedre Schurke bildet, der hier zu meinen Füßen kriecht.

Faust. Noch bin ich mein — Kann dir entrinnen. Ich entsage dir.

Mephistopheles. Wär' mir's um deine Seele! Ein Athemzug! Aus dem Hauch des letzten Röchelns wollt' ich dich noch fassen, wär's auch mitten im Wege zum Himmel — aber so entvölkert ist unsre Hölle noch nicht — Geh, krieche! verdien' es, ein Sclave zu seyn, Prahler, wir verachten dich (zieht den Contract vor.) Wohlan, nimm diesen Quark. (Faust greift danach.) Ich lache deiner. Aber in dem Augenblick, als du's mit der Spitze eines Fingers berührst, sey wieder, was du warest, der herabgebückte, elende hungernde Bettler, wie ich dich vor zwölf Jahren mit zerrissenem filzigten Kleide, vom Elend zusammengeschrumpft, vor der Schwelle eines Klosters auflas und ich will dann — eine spaßhafte Belohnung vor zwölf Jahre Dienst — dich so erniedrigen, so eckelnd tief, daß der Bediente dieses Palastes dich wie einen räudigen Hund mit dem Absatz zurückstoßen und deine stolze, geliebte Königin hier mit weggedrehtem Haupte auf deinen lumpigten Mantel dir ein Almosen zuwerfen soll.* Komm! nimm!

Faust (fährt zurück.) Millionen Qual und Elend auf dich, verrätherischer, giftiger Lügner!

Mephistopheles. Nimm, sag ich dir! Haha!

Faust. Ich will nicht —

Mephistopheles (auf ihn zu). Zweimal verdammt oder nimm! wählstu?

Faust. Wehe! unglückselig, wer mit Teufeln spielt. (schlägt die Hände übern Kopf zusammen, geht weinend ab.)

Mephistopheles (ihm nachblickend.) Dich hab' ich gekannt. Hahahaha! Sollt' ich den Pfeil nicht zersplittern, der mich verwundt? Wer hat Mitleid mit uns? — Erlöschet Sterne, oder mir, daß ich mich aufschwinge im sterbenden Glanz. Dann, wenn ich überm Höllengejauchze schwebend mich herunterstürze mit ihm — und das ist wieder ein Punkt und so setzen wir Punkt an Punkt, und ruhen aus, daß uns die Ewigkeit nicht zu lang werde."

Das Ganze, so weit es vorliegt, ist voll Geist und Talent und doch unerquicklich. Es würde nie ein Drama oder ein vollendetes Kunstwerk geworden sein. Am ehesten dürfte es sich als eine poetische. nach dramatischer Form ringende Phantasie bezeichnen lassen. Es ist ein wunderliches Gemisch von grotesker Phantastik und drastischem Realismus. Gestalten kommen und verdrängen einander. Eine Fülle durcheinander wirrender, zum Theil glänzender Züge läßt es zu keiner Klarheit und Deutlichkeit kommen. Eben, wenn wir glauben, daß die unsichren schwankenden Linien sich verfestigen sollen, zerfließt es vor unserem Blick auch schon wieder.

1782, kurz nach dem Zerwürfniß mit Goethe, erbot sich Schwan, den ganzen Faust zu verlegen. Müller, der damals in Rom war, lehnte es ab. „Meine Schriftstellerei, schreibt er damals, liegt im Spital. Wollte Gott, es wäre des dummen Zeugs weniger, das ich so dreist in die Welt geschmiert, mir graust's allemal, wenn Jemand sich drum bey mir erkundigt." Als aber 1790 das Goethe'sche Fragment erschien, zog es ihn doch wieder zu der einst so hochgehaltenen Arbeit zurück, der er jetzt eine metrische Form gab. Sie ist in acht Aufzüge oder vier Acte getheilt, von denen jedoch nur der erste Act (1850 in Frankf. Conv. Bl.) veröffentlicht worden ist. In zwei Briefen an den Grafen Ingenheim und an Therese Huber hat Müller selbst über den Inhalt des zweiten bis vierten Aufzugs noch einigen Aufschluß gegeben (S. bei Seuffert, Maler Müller, S. 197 und 609).

Die von Müller veröffentlichten Faustfragmente begegneten manchem Widerspruch. Seuffert vermuthet, daß Schink und Soden bei ihren Faustdichtungen davon beeinflußt wurden. Bemerkenswerth sind in dem 1778 erschienenen Fragmente die Ausfälle des Teufels Atoti auf das Geniewesen der Zeit. Hatte Müller dabei nur die Dichter

im Auge, welche ohne Talent Genialität prätendirten, oder war es dabei auf die ganze Richtung abgesehen, der er dann gewissermaßen gar nicht angehören gewollt hätte? Seuffert nimmt, wie ich glaube mit Recht, nur das Erste an, meint aber, daß Lessing'scher Einfluß hier obwalten dürfte, was dann aber wohl kaum noch nöthig erscheint.

1778 erschien bei Schwan Müller's Niobe, von ihm ein Schauspiel genannt. Es ist in ungereimten freien Versen geschrieben. Sowohl hierin, wie in der Stoffwahl, macht sich wieder eine gewisse geistige Verwandtschaft mit Goethe bemerkbar. Es zeigt sich ein ähnlicher himmeltrotzender Zug darin, wie in dessen Prometheus. Nach Seuffert gab die 1777 erfolgte Aufstellung der Niobegruppe in Florenz den äußeren Anlaß. Winckelmann hatte schon früher Interesse dafür angeregt. Hettner sagt mit Recht, daß die Niobesage nicht der neueren Tragik entspreche, daß für sie die pfeilsendenden Götter nur eine todte Maschinerie seien. Er leitet davon den opernhaften Eindruck der Dichtung ab. Aber Müller beabsichtigte ja hier grade, wenn auch nicht eine Oper, so doch ein musikalisches Drama zu schreiben, wozu ihn das Beispiel Herder's bestimmt haben dürfte. Seuffert tadelt die Oekonomie dieses Stücks, in welchem Müller im Gegensatze zu seinem Faust und seinem Golo der griechischen Behandlungsweise zuneigt.

Hettner nennt Müller den Romantiker unter den Stürmern und Drängern. Das würde von keiner seiner Dichtungen mehr gelten, als von „Golo und Genoveva". Müller fand aber das Romantische bei Goethe schon vor. Er hat es nur in einseitigerer Weise ergriffen und in's Ueberschwängliche, Uebergreifende getrieben. Götz hat überhaupt auf dieses Stück sichtbar eingewirkt. Es hat aber doch eine ganz eigne und eigenartige Gestalt gewonnen. Das Gewicht und der Glanz der Müller'schen Darstellung liegt auf Golo, in dem Anfangs, wie schon Hettner bemerkt, die Wertherstimmung nicht zu verkennen ist, der aber mit dem heldenhaften Trotz eines Macbeth endet. Auch Mathilde, obschon ihr Goethe's Adelheid zum Vorbild gedient, hat besonders durch die Beimischung einer verbrecherischen Mutterliebe, eine ganz eigne Gestalt mit ganz neuen Zügen gewonnen, die zum Theil genial sind. Nicht minder spricht Genoveva durch schöne edle Weiblichkeit an. Einzelnes in ihr erinnert an Desdemona. So im Anfang der etwas freie, vertrauensselige Ton, die arglose Unvorsichtigkeit des

Auftretens. Auch das in dem Lied von der Weide liegende Motiv hat Müller benutzt, jedoch auf Golo übertragen.

Trotz aller Vorzüge, trotz des poetischen Duftes, der das Ganze umschwebt, übt es doch durch das Ueberwuchern des Nebensächlichen und durch die wunderliche Mischung des Vortrags keinen vollbefriedigenden Eindruck aus. An ihm wird wahr, was Palleske von der ganzen Sturm- und Drang-Dichtung sagt, daß sie „einen halb cynischen, halb dithyrambischen Stil habe, bei welchem der Gang oft zum Sprung, das Komma oft zum Ausrufzeichen, der Gedanke oft zum Gedankenstrich, die Prosa zur Poesie und die Poesie zum Wahnsinne geworden sei."

„Golo und Genoveva" war dem Dichter besonders an's Herz gewachsen. Später erklärte er das Stück freilich nur für ein „Improviso", das niemals die gediegene Rundung haben könne, als ein durch die Zeit reinausgetragenes und nach verschiedenen Ruhepunkten auf Gemüthlichkeit ausgeputztes Werk." Allein Seuffert hat dargethan, daß Müller an seinen Arbeiten von jeher sehr feilt, und an dieser mindestens durch sechs Jahre gearbeitet hat, da es erst 1781 fertig und erst 1787 der Versuch gemacht wurde, es zu veröffentlichen.

Müller war 1778 nach Rom gegangen, wobei Goethe ihm hülfreich gewesen war. Die durch diesen vermittelte Pension wurde ihm aber 1781 wieder entzogen, weil die von ihm eingesandten Arbeiten den gehegten Erwartungen zu wenig entsprochen hatten. Die offne, etwas von oben gehaltene Aussprache Goethe's darüber, hatte einen Bruch zur Folge, der nicht wieder beglichen worden ist. Müller gerieth in Bedrängniß. Da er in seiner Confession ein Hinderniß seines künstlerischen Aufstrebens sah, trat er, dem Beispiele Winckelmann's folgend, zum Katholicismus über, was ihn für immer mit seiner Familie entzweite und auch bei den Freunden meist Anstoß erregte. Er hat es später um so mehr bereut, als er nicht den erwarteten Erfolg davon fand. Er setzte seine Hoffnungen also wieder einmal auf die Dichtung und schickte seinen „Golo" an Veit Weber nach Deutschland, um ihm einen Verleger zu gewinnen, was trotz der Anerkennung, welche Müller früher durch seine Idyllen gefunden hatte, doch nicht gelang. 1797 erlangte Tieck einen Einblick in diese Dichtung. Auf eine Anfrage, die er ein paar Jahr später an Müller richtete, ob er dieselbe in seinem poetischen Journal veröffentlichen

dürfe, erhielt er gar keine Antwort. Erst bei einem späteren Aufenthalte in Rom traf er mit ihm die Vereinbarung, eine Ausgabe seiner Werke veranstalten zu dürfen, zu welcher er sich mit Friedrich Batt in Weinheim vereinigte. Sie erschien 1811 und 1825 in einer neuen Titelausgabe.

Von 1781 an hat sich Müller nur noch ein einziges Mal dem Drama zugewendet, und zwar um den Adonis-Mythus zu dramatisiren. Möglich sogar, daß die Anfänge dieser Dichtung noch weiter zurückliegen, die er immer wieder von Neuem aufnahm, um sie zu verbessern oder umzuarbeiten. 1811 schien es, als ob sie beschlossen wäre, da er sie noch in die Werke mit aufgenommen sehen wollte, was jedoch nicht geschah. Erst 1824 erklärte er sie für fertig und im Jahr seines Todes, er starb am 23. April 1825 im Giardino di Malta in Rom, erschien endlich die Trilogie, welche in ihrer Breite und Verschwommenheit die Spuren der Alterschwäche zeigt, die aber wahrscheinlich erst durch die vielen Ueberarbeitungen in sie hineingekommen waren.

Es ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Müller in Mannheim auch mit dem Kammerrath Jacob Maier, geb. 1739, gest. am 2. October 1784, bekannt worden ist.*) „Der Sturm von Vorberg dieses letzteren erschien bereits 1778 in den rheinischen Beiträgen, dann im Separatdruck und gehörte mit zu den frühesten Stücken, welche unter Dalberg auf der neuen Mannheimer Bühne zur Aufführung kamen (1781) und wegen des vaterländischen Stoffs und Grundgedankens viel Beifall hatten. Es ist eines der frühesten Ritterstücke und der Einfluß des Götz zeigt sich im Einzelnen, sowohl was Motive, als Ausdrücke und Situationen betrifft, ziemlich bedeutend. In der Form folgte Maier ihm aber nicht. Die Ortseinheit im Acte erscheint hier gewahrt und auch die Einheit der Zeit ist beobachtet. Beides mochte bei dem Geschmack, der so lange in Mannheim geherrscht hatte und wohl auch Maier zum Theil noch beherrschte, geboten erscheinen. Die antipfäffische Tendenz, die sich hier nur erst in einer Nebenfigur zeigt, ist in dem Fust von Stromberg des

*) Ob der Name Flörsheim in Maier's Fust von Stromberg Hahn's Robert von Hoheneden oder Müller's Schaffchur entnommen worden, ist zur Zeit noch ungewiß.

Dichters fast Hauptabsicht geworden. Das Motiv des Standesunterschieds spielt mit herein. Der daraus entwickelte Conflict findet eine ähnliche Lösung, wie später in Kleist's Käthchen von Heilbronn. Maier's Darstellung ist einfach und verständig, aber breit; die Erfindung romanhaft. Er wollte nicht nur unterhalten, sondern auch belehren, und zwar im historischen Sinn. Er machte daher die eingehendsten geschichtlichen Studien, die sich aber meist nur auf die äußeren Zustände, Sitten und Bräuche bezogen, und gab seinen Dramen eine Menge ausführlicher Anmerkungen bei, die bei Fust von Stromberg den Umfang des Stücks weit übersteigen. Der Beifall Schiller's, von dem öfters die Rede ist, war übrigens ein ziemlich bedingter:

„Es läßt sich freilich sehr viel dagegen sagen — schreibt er am 13. März 1798 darüber an Goethe — aber die Bemerkung habe ich dabei gemacht, daß der Dichter eine erstaunliche Macht über das Gemüth ausüben kann, wenn er nur recht viel Sachen und Bestimmungen in seinen Gegenstand legt. So ist dieser Fust zwar überladen von historischen Zügen und oft gesuchten Anspielungen und diese Gelehrsamkeit macht das Stück schwerfällig und oft kalt, aber der Eindruck ist höchst bestimmt und nachhaltig und der Poet erzwingt wirklich die Stimmung, die er geben will. Auch ist nicht zu leugnen, daß solche Compositionen, sobald man ihnen die poetische Wirkung erläßt, eine andere, allerdings sehr schätzbare, leisten, denn keine noch so gut geschriebene Geschichte könnte so lebhaft und so sinnlich in jene Zeit hineinführen, als dieses Stück es thut."

Goethe mochte das Lob für übertrieben halten, denn er erwiderte kurz in einer Nachschrift: „Des Sturm von Bocksberg erinnere ich mich kaum, ich weiß nur, daß mir der archivarische Aufwand darin lästig war." — Schiller hatte aber wohl den Autor gekannt und darum ein näheres Interesse. Auch erlebte der Fust vier Auflagen. — Sonst hat Maier nur noch ein Singspiel, Die Weinlese, geschrieben.

Gleichzeitig mit dem Sturm von Boxberg erschien Hahn's Robert von Hohenecken. Ludwig Philipp Hahn,*) geb. am 22. März zu Trippstadt in der Pfalz, erhielt akademische Bildung, und starb 1814 zu Zweibrücken als kurfürstlicher Beamter. Er scheint auch buchhändlerisch thätig gewesen zu sein, da er die Werke Rousseau's,

*) Siehe über ihn: Werner, R. M., L. Ph. Hahn. In Quellen und Forschungen 2c. von Ten Brink, Scherer und Steinmeyer 22. Heft. Straßb. 1879.

Montesquieus, Voltaire's 2c. herausgab, oder doch zum Verkauf ankündigte. Er wird überhaupt als der Vermittler des französischen Buchhandels in Deutschland bezeichnet. 1786 redigirte er die Zweibrücker Zeitung. Gleichwohl erklärt er im Vorwort zu dem allerdings schon 1779 und 1781 erschienenen Singspiel: Wallrad und Evchen sich nur zur Erholung schriftstellerisch zu bethätigen. In seinen Dramen erscheint er von Gerstenberg, Goethe und Shakespeare beeinflußt, aber nur ganz oberflächlich; sie sind meist phrasenhaft und dilettantisch unbedeutend. Das überschwängliche Lob, das seinem 1776 anonym erschienenen Aufruhr von Pisa zu Theil wurde, brachte ihm aber eine große Meinung von seinem Talente bei, die ihn zu einem hohlen, verlogenen Pathos verleitete. Wenn es seinem „Aufruhr" auch nicht wie dem „Ugolino" an einem Gegenspieler fehlt, so tritt dieser doch erst spät, im dritten Acte, auf. Der Gedanke Ruggieri's, dem Gegner die ehrgeizigen Pläne, die ihn verderben sollen, selbst in die Seele zu spielen, ist an sich ein ganz brauchbares Motiv, nur ziemlich ungeschickt hier verwendet. Noch in demselben Jahre erschien Graf Karl von Adelsberg, ein Ehebruchsdrama, das an die criminalistischen Dramen der altenglischen Bühne erinnert. Obschon die Personen zum Theil den höheren Lebenskreisen angehören, ist Sprache und Gesinnung doch abschreckend niedrig, stellenweise sogar pöbelhaft. Nichtsdestoweniger begegnete das Stück nur mäßigem Tadel, sogar manchem Lob. Es ist wahrscheinlich, daß Wagner darauf großen Einfluß gewonnen, vielleicht auch Lenz. Von Götz scheinen nur einige Motive entlehnt. Etwas ansprechender ist das Ritterstück Robert von Hohenecken (1778), welches in einzelnen Parthien eine auffällige Aehnlichkeit mit Maier's Sturm von Boxberg zeigt. In einem Jahre mit diesem erschienen, ist es fraglich, welches von beiden das vom andern beeinflußte ist. Götz hat jedenfalls mit als Muster gedient. Es behandelt die Liebe zweier Männer zu einem und demselben Mädchen, welches in die Gewalt des ungeliebten Mannes fällt, im Momente der höchsten Bedrängniß jedoch von dem Geliebten befreit wird. — Das anonym erschienene Singspiel Siegfried ist der letzte dramatische Versuch des zu seiner Zeit überschätzten und von Gödeke dem Geniewesen zugerechneten Mannes.

Auch in München dachte man schon um 1765 daran, ein stehendes

Theater zu errichten.*) Was aber damals nicht zu Stande kam, wurde etwas später von der dortigen, 1759 gegründeten Akademie der Wissenschaften mit etwas besserem Erfolge wieder in Angriff genommen. Nicht wenige ihrer Mitglieder, wie der Graf Savioli=Corbelli, Graf Törring=Seefeld, Lorenz Westenrieder, bethätigten sich selbst für die Bühne, was noch viele andere Versuche, besonders von Seiten des baierschen Adels nach sich zog. Einen höheren Aufschwung nahm das Theater, nachdem Kurfürst Karl Theodor seine Residenz nach München verlegt, die von ihm in Dienst genommene Marchand'sche Truppe dahin versetzt und den Grafen Seeau zum Intendanten des Schauspiels, der Oper und des Ballets ernannt hatte, obschon Westenrieder in seinem „Jahrbuch der Menschengeschichte" und Strobel in seinem „Dramatischen Censor" über die allzugroße Begünstigung des Ausländischen klagten. In der That gingen die auf die Entwicklung eines nationalen Theaters gerichteten Anstrengungen noch fort und fort hauptsächlich von den Mitgliedern der Akademie aus.

Hier muß nun in erster Linie Joseph August Graf Törring=Cronsfeld**) genannt werden, geb. 1754 zu München, gest. daselbst am 9. April 1826 als Präsident des Staatsraths. Hat Otto Brahm (a. a. O.) auf ihn doch sogar wesentlich die Verbreitung des Ritterdramas zurückgeführt. Törring war theils vom Götz, theils von Shakespeare angeregt worden, und zwar hatte in ersterem besonders das patriotische Element großen Eindruck auf ihn gemacht, das er nun stärker hervorhob und noch mit dem politischen Interesse verband. Hieraus entsprangen daher auch die Hauptmotive seines bereits 1779 vollendeten, aber erst 1785 wider Willen des Autors (in Klagenfurt) veröffentlichten Dramas Kaspar, der Thorringer. Es behandelt die Auflehnung eines edlen Vasallen gegen seinen, die angeerbte Gewalt mißbrauchenden Landesfürsten. Schon Klinger hatte dieses im Götz gestreifte Motiv zu breiterer Ausführung gebracht, es aber bis dahin immer nur nebenbei, und nicht im Geiste des Ritterdramas verwendet. Hier war es nun ganz in diesem Sinne, und

*) Fr. Grandaur. Chronik des Königl. Hof= und Nationaltheaters in München. S. 3 u. f. München 1878.

**) S. O. Brahm a. a. O.

tiefer ergriffen und zum Mittelpunkte der Handlung gemacht worden. Der Dichter war in der Lage gewesen, den Stoff nicht nur der Geschichte seines Vaterlandes, sondern auch den Traditionen seines eigenen Hauses und Geschlechts zu entnehmen. Kaspar, der Thorringer, ist wie Götz eine edle Natur, welcher ursprünglich Verrath und Treubruch ganz fern liegt, der aber das Wohl des Staats und des Landes noch höher, als der Gehorsam gegen den Fürsten gilt. Durch das Gebahren seines Landesherrn wird er zur Empörung gegen denselben fortgerissen, nicht jedoch ohne ihn zuvor zur Umkehr ermahnt zu haben und dafür vom Meuchelmorde bedroht worden zu sein. Doch mischt sich in sein Verfahren bald auch der Ehrgeiz mit ein. Um nun sowohl dieses, als auch die Vermessenheit jeder Auflehnung gegen die angeerbte fürstliche Gewalt in's Licht zu stellen, führt der Dichter, wahrscheinlich von Shakespeare angeregt, ein romantisches Geister- und Zauberwesen in sein ohnedies auf theatralische Wirkungen stark berechnetes Stück ein. Alles läßt einen tragischen Ausgang erwarten, dem der Dichter jedoch plötzlich durch eine herbeigeführte Aussöhnung ausbeugt. Es liegen in diesem Stücke, wie man sieht, die Elemente zu einer tragischen Handlung wirklich vor, nur daß sie Törring nicht genügend zu benutzen und auszubilden verstand. In der Technik folgt er ganz dem Vorbild des Götz. Auch das Streben nach historischem Colorit hat er mit diesem gemein; wogegen es auffällt, daß er die so häufig wechselnden Localitäten oft nicht einmal näher bezeichnet. „Die Scene wechselt" — heißt es nicht selten bei ihm. Törring mochte die Veröffentlichung des Stücks vielleicht für gewagt halten. Er widersetzte sich daher auch in Baiern der Aufführung. Dafür wurde es um so mehr auf anderen deutschen Theatern gegeben. Sechs Auflagen erschienen bis 1785 davon, denen bis 1811 noch vier andre folgten, keine jedoch von Törring autorisirt. Er hatte, wie er sagt, dieses Drama in Folge einer Wette geschrieben. Dagegen erschien sein zweites Drama: Agnes Bernauerin wennschon anonym, so doch von ihm selber veranlaßt, schon 1780 im Druck. Ein Jahr später ward es mit seiner Genehmigung in Mannheim gegeben. Diesmal hatte der Dichter das Motiv einer unter dem Standesunterschied leidenden Liebe in bedeutender Weise begriffen, indem er jenen nicht als bloßes Vorurtheil auffaßte, sondern mit dem Staatswohl in Verbindung brachte und der ganzen Darstellung einen patriotischen Cha-

rakter verlieh. Das Familienstück war hiermit auf historischen Boden verlegt und zugleich wirksam mit dem Ritterstück in Verbindung gebracht. Auch wußte der Dichter seinem Familiengefühl in der Figur des alten Thorringer, der freilich nur Episode ist, zugleich noch Rechnung zu tragen. In der Behandlung zeigt er entschiedene Fortschritte. Er erscheint durchgehend maßvoller. Der Scenenwechsel ist in den meisten Acten auf nur einen einzigen beschränkt. Die Handlung vermeidet in ihrer knappen, gedrängten Darstellung fast alles Episodische und zeigt einen geschlossenen Aufbau. Die Bühnenwirkung ist fest im Auge behalten, die Führung der Scene im Ganzen verständig. Nur die Versöhnung von Vater und Sohn wird theils durch eine Umbiegung des Charakters des Vaters, theils dadurch herbeigeführt, daß dieser in völlig unberechtigter Weise die Schuld ganz von sich ab auf den Bösewicht des Stückes, den Vicedom, wälzt. Was aber würde der Herzog wohl selber gethan haben, wenn ihm der Vicedom nicht durch die gerichtliche Ermordung der Bernauerin zuvorgekommen wäre? Der Zuschauer wird also mit dieser Versöhnung nur sophistisch überrumpelt. Charakteristik und Ausdruck der Rede bilden die schwache Seite des Stücks, sie zeigen am deutlichsten den ungeheuren Abstand vom Götz. Gleichwohl gehört Agnes Bernauerin nicht nur zu den wirksamsten, sondern auch zu den besseren Stücken der Zeit. Der Erfolg war ganz beispiellos. Er erklärt allein die Verbreitung, die damals das Ritterstück nahm. Schröder soll mit dem Albrecht den ersten Hervorruf auf der Hamburger Bühne errungen haben.

Trotz dieses Erfolgs hat sich Törring nie wieder auf der Bühne versucht; weil er, wie es in einem seiner Briefe an Dalberg heißt, nicht die Kraft in sich fühlte, seine Agnes wieder erreichen zu können; sodann weil er „selbst eines Shakespeare's Glorie für einen deutschen Edelmann, einen zum hohen Dienst des Staats gehörenden Bürger nicht für rühmlich" erachtete und endlich, weil er die Bühne nicht für den schicklichen Raum hielt, höhere Zwecke zu erstreben, die ihn etwa zur Production reizen könnten.

Agnes Bernauerin erschien bis 1791 in zwölf verschiedenen Auflagen und hielt sich bis in das dritte Decennium unsres Jahrhunderts auf einzelnen Bühnen. Sie rief mehrere Fortsetzungen und verschiedene Nachbildungen hervor, von denen aber keine den Erfolg der

Törring'schen wieder errang.*) Auch Soden's Ignez de Castro (1784) darf trotz des andern Costüms und Colorits als dazu mitgehörig bezeichnet werden. Auch sie hatte großen Erfolg, den größten all seiner vielen Dramen.**) Der Pedro soll eine Glanzrolle Fleck's gewesen sein. In Baiern betheiligten sich damals noch J. N. Lengenfelder (Ludwig IV., 1780), Anton Nagel (Der Bürgeraufruhr in Landshut, 1782), Einzinger von Enzing (Ludmillen's Zu Bogen Brauttag), Max Bleimhofer (Die Schweden in Baiern, 1783), Lorenz Hübner (Hainz von Stein, 1782 und Camma, 1784) und Babo, am Ritterstück. Auch ein anonym erschienenes Drama „Ludwig der Strenge" (1782) mag noch genannt werden, weil es mehrere andre Dichter (wie Ziegler und Hagemann) zur Nachfolge reizte. Nur Babo aber verdient mit seinem Otto von Wittelsbach hier eine eingehendere Beachtung.***)

Franz Marius von Babo, am 14. Januar 1756 zu Ehrenbreitstein geboren, 5. Januar 1822 zu München gestorben, war mit der Marchand'schen Gesellschaft nach München gekommen und functionirte als Secretär an dem neuen Theater. Er war damals schon als Bühnendichter ziemlich bekannt und bereits 1776 mit seinem Arno

*) Siehe darüber O. Brahm, a. a. O. S. 37 Anm.

**) F. J. H. Graf von Soden, geb. 4. Dec. 1754 zu Ansbach, erhob sich sehr rasch im Staatsdienst, und lebte längere Zeit als preuß. Gesandter und Geheimrath in Nürnberg, 1790 wurde er in den Stand der Reichsgrafen erhoben. Nachdem er sich 1796 in's Privatleben zurückgezogen hatte, gründete er 1804 ein stehendes Theater in Bamberg, das er 1810 an Holbein übergab. Seit dieser Zeit lebte er in Erlangen, und starb 1831 zu Nürnberg. Er hat der Bühne eine ganze Reihe von Stücken gegeben und war vor Schiller's Wallenstein ein hauptsächlicher Vertreter des historischen Dramas, wofür sein Ernst Graf von Gleichen (1791), die Spanier in Peru und Mexico (1793), Anna Boleyn (1794) und Kleopatra (1794) genannt werden mögen. Später folgte noch Franz von Sickingen (1808) und Francisco Pizarro, so wie unter dem Einfluß des wiederauflebenden classischen Dramas Virginia (1805) und Medea. Er war überhaupt den verschiedensten Einflüssen zugänglich. Er schrieb ein Volksschauspiel Dr. Faust (1797), eine Fortsetzung zu Menschenhaß und Reue (zweiter Theil) 1801; dazwischen mehrere Operetten und Lustspiele. Mit dem spanischen Theater scheint er schon früh vertraut gewesen zu sein, worauf eines seiner ersten Stücke: Der schmerzliche Zwang hinweist. 1820 gab er auch Uebersetzungen einiger Dramen von Lope de Vega heraus: La carbonera; La quinta de Florencia und Los tres diamantes.

***) Siehe O. Brahm (a. a. O.) S. 37 Anm.

entschieden für die historische Richtung im Drama eingetreten, so daß er in diesem Stücke sogar sich jedes Liebesverhältnisses enthalten hatte. In München erhielt er noch überdies als Professor der Aesthetik Anstellung an der Akademie und 1793 wurde er auch noch zum Studiendirector der Militärakademie ernannt. 1781 trat er mit seinem Hauptwerk Otto von Wittelsbach auf der Bühne (München*) hervor. Der Druck ist vom Jahre 1782. Es behandelt den Fürstenmord in der Form eines historischen Ritterstücks. Der Archivregistrator A. G. Meißner zu Dresden (später Professor der Aesthetik zu Prag (1785) und Consistorialrath zu Fulda (1804), geboren 3. November 1753 zu Bautzen, gestorben 18. Februar 1807, der sich durch seine historischen Romane einen Namen gemacht, ging ihm hierin in seinem einzigen Drama Johann von Schwaben (1780) voraus. Doch war es ursprünglich, gleich seinem dramatisirten Romane Bianca Capello, wenig mehr als eine dramatisirte Erzählung, die überarbeitet jedoch ein beliebtes Bühnenstück wurde. Der Tyrannenmord war, wie wir sahen, eines der dichterischen Losungsworte des Hainbundes. Auch Goethe beschäftigte sich lange mit einem Julius Cäsar, wenn auch nicht, wie er später behauptet, im Sinne der republikanischen Freiheit. Klinger berührte dieses Motiv ebenfalls wiederholt. Entschieden ward es von Schiller in seinem Fiesko ergriffen. Mißleitete Fürsten, verdienstvolle, doch übelbelohnte Staatsdiener, das höfische Streberthum und Günstlingswesen, so wie der Mißbrauch der Aemter gehörten schon seit länger zu den immer wiederkehrenden Figuren und Motiven der Bühne. Das Alles ist nun von Babo in seinem Otto von Wittelsbach in wirkungsvoller Weise ergriffen, mit patriotischer Tendenz auf den tragischen Kothurn erhoben und, mit allen Effecten des Ritterdramas ausgestattet, zu einem geschickt gearbeiteten Stücke vereinigt worden. Mehr als in andre Ritterdramen ist in dieses mit der Nachahmung des Götz auch der Sturm und Drang der Zeit eingedrungen. Aber auch Törring hat Einfluß gehabt und noch länger als dessen Agnes hat es sich auf der Bühne behauptet.**) Babo schrieb noch ver-

*) Es zog hier nach der zweiten Vorstellung das Verbot aller vaterländischen Stücke nach sich, welches erst nach Karl Theodor's Tode (1799) unter Babo's Direction wieder aufgehoben wurde.

**) Gödeke giebt nichtsdestoweniger bis 1793 nur vier Auflagen an.

schiedene andere Dramen,*) von denen sich besonders „Die Strelitzen" (1790) und das Lustspiel „Der Puls" (1804) größeren Beifalls erfreuten. Zu Anfang der Neunziger Jahre erhielt er das Amt eines Büchercensurraths, 1797 nach Seeau's Tode wurde er als Commissar mit der Leitung der Bühne betraut und 1805 zum Intendanten derselben ernannt. Seine Direction war nicht ohne Verdienst, doch hatte er kein rechtes Verständniß für die Bedeutung unserer beiden großen classischen Dichter. Das Kassenergebniß stand ihm so hoch, daß er Kotzebue, ja selbst Ziegler, mehr als billig begünstigte. Es fehlte ihm daher nicht an Gegnern, was von seinem Nachfolger Karl August Delamotte benutzt wurde, so daß er 1810 seine Entlassung ohne Weiteres erhielt.

Kotzebue und Zieglere rgriffen auch selbst noch das Ritterstück, wie sie als betriebsame Bühnenschriftsteller sich überhaupt jeder Form, die auf dem Theater Glück machte, zu bemächtigen suchten. Jener schrieb seine Adelheid von Wulfingen (1789?) und Johanna von Montfaucon (1800), dieser: Rache für Weiberraub, Mathilde von Gießbach, Die Pilger und Weiberehre. Ich komme auf Beide an andrer Stelle zurück. Auch der mit Schiller befreundete Huber**) mag mit seinem: Das heimliche Gericht (1790), welches zuerst in der Thalia (5. Heft) zum Abdruck gelangte, noch hervorgehoben werden, da es ein Nebenmotiv des Götz zu breiterer Ausführung brachte und hierdurch eine Menge Nachahmungen im Roman und im Drama — wie „Ida oder das Vehmgericht" von J. Komareck (1792), und „Das Vehmgericht" von August Klingemann (1810)) — hervorief. Auch auf Kleist's „Käthchen" wirkte es hierin möglicherweise ein.

Wenn ich erst jetzt mich zu Schiller wende, der früher als mehrere

*) Ida, die Frau von zwei Männern, Trauerspiel in fünf Acten; Dagobert der Frankenkönig, Trauerspiel in fünf Acten 1787; Die Strelitzen, heroisches Schauspiel in vier Acten 1790; Die Maler, Lustspiel in einem Aufzug 1791; Das Bürgerglück, Lustspiel in drei Aufz. 1792; Der Puls, Lustspiel in zwei Aufz. und Genua und Rache, Trauerspiel in fünf Aufz. 1804.

**) L. F. Huber, 15. April 1764 zu Paris geb., gest. 24. Dec. 1804, schrieb noch das Schauspiel: Ethelwolf, oder Der König kein König, und mehrere Uebersetzungen aus dem Französischen, u. a. Figaro's Hochzeit. Auch seine Frau, Therese Huber, Tochter des berühmten Philologen Heyne, die eine Zeit lang das Cotta'sche Morgenblatt redigirte, schrieb und übersetzte mehrere Lustspiele.

der vor ihm genannten Dichter mit seinem ersten Drama hervortrat, so geschieht es nicht sowohl um diesem Abschnitt einen würdigen Abschluß zu geben — denn sicher war er neben Goethe der einzige Dichter, durch welchen die Genieperiode in der Geschichte des deutschen Dramas Epoche macht — sondern weil er mit seinen Jugendwerken diesem zugleich eine ganz neue Richtung gab.

Johann Christoph Friedrich Schiller*) wurde am 10. November 1759 zu Marbach in engen und dürftigen Verhältnissen geboren. Sein Vater, obschon aus guter Familie, hatte sich von der Barbierstube aus den Weg zum Regimentsfeldscher mühselig erkämpft und mußte im Drange der Noth, nachdem er sich nach mehrjährigem Kriegsleben als Wundarzt in Marbach niedergelassen und hier sich verheirathet hatte, ein neues wanderndes Kriegsleben beginnen, in welches er zuletzt seine Familie für einige Zeit mit hereinzog. Sie mußte zuerst nach Gmünd, dann nach Lorch übersiedeln, bis sie 1766 dauernde Niederlassung in Ludwigsburg fand, wo der Vater, der sich durch aufopfernde Hingabe an den Dienst des gewaltigen Herzogs Karl Eugen bis zum Hauptmann emporgebracht hatte, nach langem rastlosen Leben eine ruhigere Stellung fand. Bei der Dürftigkeit der Lebensverhältnisse, in denen Friedrich's Kindheit verlief, trug dieser Wechsel sehr zur Erweiterung seines Gesichtskreises, seiner Kenntniß von Welt und Menschen bei; zumal es zuletzt nicht sowohl darauf ankommt wie viel, als wie das Auge sieht und die Seele das Gesehene erfaßt. Besonders mußte Ludwigsburg, in dem sich damals der Glanz einer stolzen, üppigen Hofhaltung entfaltete, auf die leichtentzündliche Phantasie des Knaben einen bedeutenden Eindruck machen; vor Allem das Opernhaus mit seinen glänzenden Schaustellungen, die er schon früh kennen lernte und mit ausgeschnittenen Figuren nachzuahmen versuchte. Der dramatische Dichtungstrieb entwickelte sich bald

*) K. Hoffmeister, Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. Stuttg. 1838—42. — Palleske, Emil. Schiller's Leben und Werke. Berl. 1858. — Düntzer, H. Schiller's Leben. Leipz. 1881. — Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Stuttg. 1856. — Schiller's Briefwechsel mit Körner. Berl. 1847. Schiller's Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine und seinem Schwager Reinwald. Leipz. 1875. — Erste Gesammtausgabe. Stuttg. 1812—15. Die historisch-kritische Ausgabe von Gödeke. Stuttg. 1868—76.

und der Vater weist den ersten dramatischen Versuch: „Die Christen" dem 13. Jahre des Sohnes zu.

Wie ärmlich im Ganzen sein Leben gegen das behäbige, vielseitige, sonnige Goethe's auch war, so ist doch diese frühe Entwicklung theatralisch-dramatischer Neigungen durchaus nicht die einzige Aehnlichkeit, welche die Kindheit Beider darbietet. Auch in das seine warf die Mutterliebe die alle guten Keime seines Gemüths weckenden Strahlen, auch er fand in einer Schwester eine Vertraute und treue Genossin, auch auf ihn wirkte der Vater mit seiner strengen, harten Natur, unbeugsamen Gehorsam fordernd, wie er selbst sich widerspruchslos dem Willen seines Dienst- und Kriegsherrn zu unterwerfen gewohnt war, auf die Entwicklung seines Charakters ein. Auch er hat diesem, bei aller Verschiedenheit beider Väter, den sittlichen Ernst, den starken Bildungs- und Thätigkeitstrieb und das ehrgeizige Streben, sich emporzuarbeiten, zu verdanken. Wie viel ihm überhaupt bei allem Mangel das Leben noch bot, sollte er bald genug inne werden, als der zur Theologie bestimmte 14jährige Knabe plötzlich vom Herzog als Schüler für die Militärakademie gefordert wurde — ein Befehl, für den Schiller's Vater keinen Widerspruch kannte, wie der Herzog ihn auch gewiß nicht geduldet hätte.

Der Eintritt in diese Anstalt riß aber den Zögling für viele Jahre so gut wie ganz von seiner Familie los, da, so lange er derselben angehörte, ein ganz nur auf die Schule beschränkter Verkehr mit letzterer unter strenger Controle gestattet war. Da der Herzog mit dieser Anstalt, die sein Steckenpferd war, den Ehrgeiz verband, nützliche, aber vor Allem fügsame Beamte zu erziehen, so läßt sich begreifen, wie sehr der dabei angewendete militärische Zwang und die systematische Anleitung zur Heuchelei die freisinnige Seele des jungen Schiller empören mußte, zumal es kein Mittel gab, sich ihnen zu entziehen. Doch war es ohne Zweifel neben der mangelhaften Kost mit Ursache, daß er in ein längeres Siechthum verfiel, das seine Fortschritte hemmte. Genährt wurde der unterdrückte Freiheitsgeist aber dadurch, daß es den Schülern gelang, eine Menge an- und aufregender Schriften einzuschmuggeln, zu denen Shakespeare, Lessing, Haller, Ossian, Klopstock, Goethe, Klinger, Rousseau gehörten. Losgerissen von seiner Familie, suchte sein leidenschaftlich erregtes Herz Ersatz in schwärmerischer Freundschaft, durch die bald eine Anzahl gleich-

gestimmter Geister zu einem, der Liebe zur Dichtung geweihten Bunde vereinigt wurden. Wie groß die poetische Neigung damals in Schiller schon war, geht daraus hervor, daß in den Urtheilen, welche die Schüler gelegentlich über ihre Mitschüler abgeben mußten, bei mehr als der Hälfte von ihnen es über den fünfzehnjährigen Schiller heißt, es sei ihm große Einbildungskraft und Neigung zur Poesie und besondere Anlage zur Tragödie eigen. Er muß sich daher auch schon damals wieder mit dramatischer Dichtung beschäftigt haben. Er selbst nennt Absolon sein erstes Drama, zu dem er ähnlich wie Goethe von Klopstock angeregt worden war, der überhaupt anfangs den größten Einfluß auf ihn ausübte, dann ward er freilich von Götz, Clavigo, Werther und Shakespeare völlig verdrängt. Ein Aufsatz im Schwäbischen Magazin (Januar 1775): „Zur Geschichte des menschlichen Herzens", worin von einem unnatürlichen Bruder erzählt wird, reizte ihn zu dramatischer Bearbeitung an. Doch wurde dieser Plan gegen einen andern zurückgelegt, zu dem der Selbstmord eines Studenten Veranlassung gab und der in „Der Student von Nassau" wirklich zur Ausführung kam, dann aber vernichtet wurde. Tiefen Eindruck übten bald darauf die beiden Concurrenzstücke von Klinger und Leisewitz auf ihn aus. Schon damals faßte er den Plan, dasselbe Motiv zu behandeln, wozu er sich die Geschichte des Cosmo von Medici ausersah, ohne zu bemerken, daß diese auch jenen beiden Dramen zu Grunde lag. Der Gedanke gewann jedoch, und zwar erst später, eine wesentlich andere Form.

Daneben floß auch die lyrische Ader. In diesen Gedichten machte sich die unterdrückte Seele des Jünglings Luft. Sie stehen in einem schreienden Gegensatz zu den in seinen Schularbeiten ausgesprochnen Gesinnungen, in denen er den Despotismus des Herzogs verherrlichen mußte. Doch hatte er schon damals den Muth, sie, wenn auch anonym, im „Magazin" veröffentlichen zu lassen. Dem Herzog konnte der gefährliche Hang seines Geistes aber zuletzt kein Geheimniß bleiben. Bei aller Anerkennung seiner außergewöhnlichen Begabung setzte er ihn daher geflissentlich gegen Andere zurück. So wurde die kühne Behandlung einer Examenarbeit „Philosophie der Physiologie" zwar von den Lehrern belobt, vom Herzog aber zum Druck nicht zugelassen, vielmehr verordnete er, daß Schiller noch ein Jahr länger auf der Schule zu bleiben hätte. Bald darauf reizte ein Besuch Goethe's, der in

Begleitung des Herzogs von Weimar die Anstalt besichtigte, den Ehrgeiz des Jünglings auf's mächtigste auf. Auch Dalberg sah er schon bei dieser Gelegenheit. Unter diesem Eindruck griff er auf den alten, den Leisewitz-Klinger'schen Stücken verwandten Plan wieder zurück. Es entstand jenes Drama, in dem er, nach seiner Erläuterung, „einen erhabnen Verbrecher mit dem ehrwürdigen Räuber Roque nach Shakespeare'schen Vorbild zu verschmelzen suchte" und welches unter dem Titel: „Die Räuber" eine so tumultuarische Wirkung hervorbringen sollte. Auch bei seinem endlichen Abgange von der Anstalt (Dec. 1780) zeigte sich wieder das Uebelwollen des Herzogs. Schiller hatte als Fachwissenschaft Medicin studirt. Während sein Freund Hoven als Medicus practicus entlassen wurde, erhielt er nur die Bestallung eines Militärfeldschers mit dem Titel Regimentsmedicus.

In Stuttgart, wohin derselbe versetzt wurde, beendigte er seine Räuber. Obschon dieses Drama, so wie die Stücke, die es hervorrief, nur einen Seitenzweig des Ritterdramas bilden, hat Götz doch weniger unmittelbar darauf eingewirkt, als Shakespeare mit seinem Lear, Richard III., Othello, ja selbst als Klinger und Leisewitz; die beiden Letzteren besonders auf seine Sprache, nur daß Schiller sie an Schwung, Glanz und an Raffinement überbot. Auch der Humor des Dichters weist mehr noch auf Klinger in seinen späteren Dramen (Grisaldo, Sturm und Drang) als auf Götz, doch zugleich noch auf Shakespeare hin. Doch zeigt sich dabei überall die aus dem Vollen schöpfende Originalität des Dichters. Auch Möller mit seiner „Sophie oder der gerechte Fürst" dürfte auf einzelne Züge im Charakter Karl's eingewirkt haben, wenigstens kannte Schiller schon damals das Stück, was für „Die beiden Alten" von Lenz keineswegs festgestellt ist, da Schiller ja eben so gut wie letzterer die diesem Drama zu Grunde liegende Begebenheit kennen konnte. Auf den Geist der Dichtung hat Rousseau sicher mit Einfluß gehabt. Schiller weist selbst darauf hin, indem er sich von ihr eine ähnliche Erschütterung versprach, als sie dessen Emil hervorgebracht hatte. Das Stück ist zu Gunsten eines erträumten besseren Naturzustands gegen die zum Theil fictive Verrottung der gesellschaftlichen Zustände gerichtet. Moor tritt weniger als der Wiedersteller der mit Füßen getretenen Menschenrechte, denn als Rächer derselben auf. Das Stück mußte einen um so aufregenderen Eindruck hervorbringen, als die unmittelbare Gegenwart darin dargestellt

werden sollte. Nie war noch ein Dichter mit einer ähnlichen Kühnheit auf die Bühne getreten. Wie er zugleich Bewunderung und Entsetzen hervorrief, mußte er auch überschwänglichem Lob und schärfstem Tadel begegnen. Beides war bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt. Wie wäre dies anders denkbar gewesen bei einer Dichtung, in welcher eine exaltirte Phantasie die Erfahrung fast überall anticipirte, in der mit einer seltenen Frühreife noch so große Unreife, mit einer sich in's Schwärmerische verlierenden Phantastik ein keinen Cynismus scheuender Realismus, mit so viel Größe, Schönheit und Adel so viel Rohheit und Geschmacklosigkeit, mit einem so überraschenden Blick und Gefühl für das Dramatische und Theatralische, doch so viel Unzulängliches in der Motivirung, und bei so tiefen Einblicken in die Natur der menschlichen Seele doch wieder eine so große, in den auffälligsten Verzeichnungen hervortretende Unkenntniß derselben verbunden erschien. Mit Recht hat man gesagt, daß das beschwichtigende Vorwort, welches Schiller der Dichtung vordrucken ließ und worin er mit leidenschaftlicher Sophistik die Moral derselben erweisen wollte, der wahren Absicht nur als Deckmantel dienen sollte, da in Wahrheit das Herz des Dichters auf Seiten desjenigen stände, welcher die Parteilichkeit der Vorsehung, wenn auch noch so vermessen, gut machen und Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht erhalten zu können glaubte. Der Dichter konnte mit der Schlußwendung, die er dem Drama gab, unmöglich seine wahre Absicht verhüllen, die er demselben mit dem Motto*) an die Stirne geschrieben hatte. Trotz aller ästhetischen und sittlichen Einwürfe mußte man aber doch fast allseitig anerkennen, daß sich in dieser Dichtung ein dramatisches Genie und ein wenn auch noch aus dunkler Verworrenheit sich an's Licht emporarbeitender tief ethischer Geist offenbare.

Da Schiller keinen Verleger fand, so entschloß er sich, trotz seiner Geldnoth, das Stück auf eigne Kosten drucken zu lassen. Doch scheint es, als ob Schwan ihn hierzu doch mit behülflich gewesen sei, da Schiller ihm wohl kaum aus einem andern Grunde die ersten Druckbogen überschickt haben konnte. Auch erschien nicht nur bei ihm die zweite Auflage,**) sondern er hatte sich auch sofort für die Aufführung

*) Den Ausspruch des Hippokrates: Quae medicamenta non sanant rc. so wie die Vignette mit der Unterschrift: In tirannos.

**) Gödeke giebt bis 1805 14 verschiedene Ausgaben an, die aber zum Theil

bei dem ihm befreundeten Dalberg verwendet. Am 13. Januar 1781 wurde das Stück mit großem Erfolge im Beisein des Dichters gegeben, der heimlich herzugereist war. Iffland galt als Franz für unübertrefflich. Doch auch Beck als Karl, Beil als Schweizer, Meyer als Hermann gefielen dem Dichter außerordentlich. Weniger zufrieden war er natürlich damit, daß Dalberg die Handlung in die Zeit des Landfriedens zurückverlegt hatte.

Schon damals war Schiller mit seinem Fiesko beschäftigt, zu dem ihn Rousseau und Robertson's Geschichte Karl V. angeregt hatten. Hierin wollte er ursprünglich den sich selbst überwindenden großherzigen Republikaner auf die Bühne bringen. Dalberg forderte ihn auch zu einer Bühnenbearbeitung des Götz auf, die jedoch unterblieb. So verdient sich dieser um die Einführung Schiller's auf das Theater gemacht hat, so darf doch nicht verschwiegen werden, daß er sich schon hier im Geldpunkte nicht großmüthig, ja nicht einmal anständig gegen den in doch so gedrückten Verhältnissen lebenden Dichter benahm. Er erstattete ihm nichts als die Reisekosten für sich und zwei Freunde. Um so mehr sind wir ihm zu Danke verpflichtet, daß er Schiller bei einem zweiten Besuche in Mannheim nicht nur H. L. Wagner's Theaterstücke zur Beurtheilung gab, durch die er die erste Anregung zu dem Trauerspiel Kabale und Liebe empfing, sondern ihn, was noch mehr wiegt, zu einer dramatischen Bearbeitung der Geschichte des Don Karlos aufforderte.

Die vielen widersprechenden Urtheile, welche die Räuber erfuhren, verleiteten den Dichter zu einer allerdings sehr objectiv gehaltenen Selbstkritik, welche Anfang 1782 im Würtembergischen Repertorium der Literatur, es versteht sich anonym, erschien.

Nachdrucke waren, darunter die 1783 erschienene Plümicke'sche Bearbeitung. 1792 erschien eine englische Uebersetzung: The robbers in London, gegeben wurde es aber erst in einer gemilderten Uebertragung von Holman: The crossknights. In Paris erschien 1793 eine Uebertragung von La Martelière: Robert, chef des brigands mit einer Fortsetzung Le tribunal redoutable von demselben. (Die allg. Lit. Zeit. 1794. 1 S. 543 und die N. Bibl. der Wiss. 58 S. 1128 berichten darüber.) Auch Schiller selbst trug sich eine Zeit lang mit dem Gedanken einer Fortsetzung. Dagegen erschien eine deutsche Fortsetzung von Frau von Wallerrodt. Mainz und Hamb. 1801, sowie eine Bearbeitung (Die Räuber) für das Puppentheater von Constantin. Hamb. O. J. 16.

Inzwischen war seine Autorschaft aber bekannt und sein zweimaliger heimlicher Besuch in Mannheim dem Herzog verrathen worden, der über den also entarteten einstigen Zögling seiner Anstalt zwar höchst aufgebracht war, nach den üblen Beurtheilungen, die sein tyrannisches Verfahren gegen Schubart hervorgerufen, sich aber so sehr es ihm möglich zurückhielt und nur einen kurzen Arrest über seinen Regimentsmedicus verhängte. Allein eine den Kanton Graubündten betreffende anzügliche Stelle seiner Räuber hatte inzwischen auch noch eine Beschwerde zur Folge, welche der Herzog zum willkommenen Vorwand nahm, dem Dichter den Befehl zugehen zu lassen, „nichts Literarisches mehr zu schreiben oder mit Ausländern zu communiciren''. Da eine Milderung dieses Urtheils nicht zu erlangen war, so blieb dem bedrängten Dichter, wenn er seinen innersten Beruf nicht preisgeben wollte, nichts als die Flucht, d. i. die Trennung von Heimath und Familie, übrig. Natürlich suchte er zunächst Hülfe in Mannheim, besonders bei Dalberg zu finden. Diesem wog aber die Freundschaft und Gunst des Herzogs Karl Eugen zu schwer. Er schlug Schiller's Bitte um einen Vorschuß auf den Fiesko rund ab und trotz der Befürwortung Iffland's auch die Aufführung des Stücks überhaupt, das Schiller nun in seiner Noth an den hiervon erwünschten Gebrauch machenden Schwan für 1 Louisd'or pr. Bogen verkaufte. Seine Abreise von Mannheim glich einer Flucht. Eine selbst in beschränkten Verhältnissen lebende edle Frau, die Mutter seines Schulfreundes Wolzogen, gewährte dem in all seinen Hoffnungen grausam Getäuschten Hülfe und Schutz.

Inzwischen waren zu den alten Plänen noch verschiedene neue getreten. Fiesko war noch zu beenden, Karlos fing an Gestalt zu gewinnen, ebenso Kabale und Liebe, ein Stück, das damals noch nach der Heldin benannt werden sollte. Doch auch Maria Stuart trat jetzt schon in seinem Geiste hervor, sowie ein Drama, das er Friedrich Imhof benennen wollte und dessen Idee zum Theil in den Geisterseher übergegangen sein dürfte. Ja auch noch ein König Konradin schwebte ihm vor. So groß Schiller's Verlegenheiten damals aber auch waren, so wurde er davon doch nicht zu entschiedener Thätigkeit angespornt. Er schwankte zwischen den verschiedensten Entwürfen und Arbeiten hin und her. Ein Brief Dalberg's (1783), welcher plötzlich den Fiesko verlangte und jetzt Alles als Tugenden für die Bühne be-

zeichnete, was er früher poetisch daran auszusetzen gefunden hatte, bestimmte ihn endlich zum Abschluß wenigstens dieses einen, älteren Stücks, das nun auch bald im Drucke erschien, Dalberg's Beifall fand, der es mit nur wenigen Aenderungen zu geben versprach und Schiller sogar jetzt den Antrag einer festen Anstellung als Theaterdichter machte. Schiller entschloß sich vorläufig nur auf ein Jahr. Der Erfolg des Fiesko in Mannheim, 11. Januar 1784,*) entsprach den Erwartungen aber nicht. Dalberg, immer abhängig von dem Erfolg, referirte selbst über die Vorstellung: „Die Schönheiten — heißt es darin — sind zu häufig (?). Der Dialog hat einen zu hohen Schwung, als daß das Publikum bei der ersten Vorstellung dieses Schauspiels es hätte vollkommen verstehen und sich daran ergötzen können. Es spielt zu lang. Scenen und Dialog hätten gedrungener sein können. Die Maschinerie des Theaters ist zu gehäuft. Die Declamationsscene der Imperiali am Ende des 4. Acts und die darauf folgende Liebesscene der Leonore sind zu gedehnt, weckten Langeweile, so vortrefflich auch erstere und so gut die zweite gesagt und gespielt wurde. Die Scene mit dem Maler hat man von mehr gedrungener Kürze gewünscht." Nicht nur hatte das Stück aber gleich damals einen großen Erfolg in Berlin und in anderen Städten, sondern es hat sich auch bis heute auf der Bühne bewährt. Schiller hatte darin in Bezug auf Composition und Charakteristik einen großen Fortschritt gethan. Der Aufbau ist trefflich. Sein genialer Blick für scenische Wirkungen trat noch entschiedener, als in den Räubern hervor. Wenn auch der Bühneneffect zuweilen allzusehr vorherrscht, ist er doch immer mit wahrhaft dramatischer Wirkung verbunden. Mit welcher malerischen Phantasie Schiller darin die dramatische Situation ergriffen, ist erst neuerdings durch die Darstellungen der Meininger in's volle Licht gestellt worden. Andrerseits fehlt es aber auch dieser Dichtung wieder nicht an sehr angreifbaren Stellen. Hettner sucht auch hier im Schluß eine der Absicht des Ganzen die Spitze abbrechende Concession. Mit den Worten Verrina's: „Ich gehe zum Andreas" sei die Ergebnißlosigkeit des ganzen Aufstandes ausgesprochen. Dies ist aber doch nicht ganz richtig. Die Willkürherrschaft Gianettino's ist vernichtet, die drohende Fremdherrschaft abgewendet

*) Beck gab Fiesko, Iffland Verrina, Beil den Mohren, Katharina Baumann Bertha.

und Fiesko wird von seinem Schicksal ereilt. Für die Mannheimer Aufführung hatte Schiller den Schluß des Stücks übrigens verändert. Vielleicht war es auch die ursprüngliche Absicht des Dichters, dasselbe in solcher Weise zu schließen. Fiesko — von dem er in seiner Ansprache an's Publikum nichts Empfehlenderes zu sagen weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug — in dem er den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln suchte, wirft hier zuletzt den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hin und findet eine höhere Wollust darin, der glücklichste Bürger, als der Fürst seines Volkes zu sein. — „Wenn Jeder von uns — heißt es am Schlusse der Anrede — zum Besten des Vaterlandes diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die er fähig ist, zu erringen, so ist die Moral des Fiesko die größte des Lebens." Auch vom Fiesko lieferte Plümicke ohne Autorisation des Dichters eine Bühnenbearbeitung, gegen welche Schiller sich diesmal erhob, doch ohne Erfolg. Sie erlebte drei Auflagen.*)

Die am 15. April 1784 in Mannheim stattfindende Aufführung von Kabale und Liebe glich den etwas schwachen Erfolg des Fiesko wieder aus. Dies war von um so größerer Bedeutung, als Schiller sich hier auf demselben Boden mit Iffland bewegte, der nur eben mit „Verbrechen aus Ehrsucht" einen neuen Triumph gefeiert hatte. Was das Schiller'sche Stück aber dem Publikum besonders empfehlen mochte, erregte dagegen Anstoß nach oben, so daß es bis 1795 hier nur 7 Mal wiederholt worden ist. Das Stück griff tief in die Schäden der Zeit und schonte die herrschenden Klassen nicht. Es ist das revolutionärste Stück, welches jemals die deutsche Bühne betreten hat. Insbesondere traf es aber auch noch durch die Figur der Milford und die Scene mit dem Kammerdiener den Herzog von Würtemberg, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn dieser das etwas später merkwürdiger Weise in Stuttgart zur Aufführung gelangte Stück sofort wieder verbieten ließ und Schiller auf seine 1793 an ihn gerichteten Briefe, in denen er die Erlaubniß zu einem Besuch in der Heimath nachsuchte, gar nicht beantwortete, dem versuchten Aufenthalte des Dichters in seinem

*) 1796 wurde das Stück von G. H. N(oehden) und J. S(toddart) in's Englische übersetzt. Die Allg. Lit. Zeit. 1798 und die Neue Biblioth. der schön. Wiss. 60. 1. 552. berichten darüber. Eine italienische Uebersetzung lieferte, Wien, 1841. der Abate Aless. Bazzani.

Lande selbst aber kein Hinderniß in den Weg legte. Daß außer Wagner's Stücken auch noch Gemmingen's Hausvater auf Kabale und Liebe eingewirkt hat, ist bereits von mir dargethan worden. Wie hoch sich Schiller über seine Vorgänger erhob, bedarf keiner Ausführung. Kabale und Liebe ist von allen Familientragödien der Zeit die bedeutendste schon deshalb, weil ihr der Dichter durch Vertiefung des Gegenstandes einen historischen (zeitgeschichtlichen) Charakter gegeben hat. Es ist aber auch eines der wirksamsten Bühnenstücke überhaupt, von einer vorzüglichen Technik. Den Darstellern sind darin eine Anzahl bedeutender und überaus dankbarer Aufgaben geboten. Gleichwohl lassen sich gegen die Charakteristik und Motivirung gewichtige Einwände erheben. Der Dichter hat sich, was erstere betrifft, zu Uebertreibungen verleiten lassen, die sowohl das ästhetische wie das ethische Gefühl verletzen. Mehr noch als in seinen früheren Stücken zeigt sich hier zuweilen jene Verworrenheit, etwas für edel zu halten, was eher den entgegengesetzten Namen verdient. In Fiesko will ich dafür die Scene zwischen Leonore und der Imperiali und zwischen Fiesko und dieser im vierten Acte hervorheben, hier ist in der Scene zwischen Ferdinand und der Lady und in der letzten Scene zwischen Ferdinand und Louise Manches von dieser Art. Daher dieses Stück dem Dichter auch noch härtere Urtheile als die früheren zuzog.*) Im Ganzen fühlte sich Schiller doch so gehoben, daß er vertrauensvoll in die Zukunft sah und Dalberg verschiedene neue Pläne und Vorschläge unterbreitete. Dieser verhielt sich aber nicht nur sehr kühl und ablehnend dagegen, sondern ließ ihm auch seine Stellung am Theater und zwar durch dieselbe Person, den Theaterarzt Meyer, kündigen, welcher schon einmal öffentlich (im Februar 1783) in einem kurzen: „Ueber die Heilart der Schauspielerkrankheiten" überschriebenen Artikel (Berl. Liter. u. Theat. Z.) gegen ihn aufgetreten war. Kein Zweifel also, daß, wie auch die schon früher erwähnte Darstellung des „Schwarzen Mann" von Gotter kurz nach der Kündigung beweist,

*) Das Maßloseste ist darin von Karl Philipp Moritz, geb. 15. Sept. 1757 zu Hameln, gest. 26. Juni 1793, geleistet worden. Er ist bekannt durch sein Verhältniß zu Goethe, seine kunstphilosophischen Schriften und ein Schauspiel, Blunt oder der Gast, das man gewöhnlich als erste Schicksalstragödie aufführt. Er versöhnte sich später mit Schiller und sah sein Unrecht theilweise ein, ohne von Kabale und Liebe selbst darum besser zu denken.

eine gegen Schiller thätige Parthei damals in Mannheim war. Der an Dalberg gerügte Mangel an Charakterfestigkeit und selbständigem Urtheil leistete ihm Vorschub. Der unter den Erwartungen gebliebene Erfolg des Fiesko, der Anstoß, den Kabale und Liebe erregte, sowie endlich ein Brief Schröder's, der Schiller's Talent als einen Ruin für die Bühne bezeichnete, hatten ihn mehr und mehr wieder gegen denselben eingenommen. Und Schiller selbst that das Uebrige, da er grade jetzt wieder ernstlich damit umging, zur ärztlichen Laufbahn zurückzukehren. Dieses Schwanken im Selbstvertrauen des Dichters mußte das schon wankende Vertrauen in einem Manne wie Dalberg vollends erschüttern.

Die Verlegenheit, in welche Schiller auf diese Weise plötzlich gerieth, rief das Erscheinen der Thalia im Selbstverlage hervor; denn der Dichter dreier Werke, wie die Räuber, Fiesko und Kabale und Liebe,*) welche die ganze literarische und theatralische Welt in Bewegung gesetzt hatten, fand damals in Deutschland für seine literarischen Pläne und Ideen nicht einen einzigen Verleger, wohl aber eine ziemliche Zahl von Nachdruckern, die ihn um seinen wohlverdienten Erwerb brachten. Auch Schwan muß unter die letzten gezählt werden, insofern er von den drei ersten Stücken, die er zwar käuflich erworben, immer neue Auflagen drucken ließ, ohne dem nur elend bezahlten Dichter hiervon etwas zufließen zu lassen.

Die Thalia ist für die vorliegende Darstellung nur insofern wichtig, als Don Karlos darin zuerst veröffentlicht wurde. Auch die Uebersetzung der Iphigenia in Aulis und einige Scenen aus den Phönizierinnen, sowie das Fragment „Der Menschenfeind" erschienen darin. Besonders verdient aber hier die Einleitung noch Erwähnung, weil der Dichter darin in gewissem Sinne mit seiner Vergangenheit brach. Nachdem er den Zwang geschildert, in dem sein Talent sich entwickelt, fährt er fort:

„Unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal mußte mein Pinsel nothwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein

*) Von dem Erfolge des letztgenannten Stücks legt außer den vielen Auflagen auch noch der Umstand Zeugniß ab, daß von 1795—97 in England nicht weniger als vier verschiedene Uebersetzungen erschienen (s. Gödeke, Grundr. I. 1018. 1.), die letzte The minister von M. G. Lewis, der sie 1801 unter dem Titel: The harpers daughter für die Bühne bearbeitete.

Ungeheuer hervorbringen, das zum Glücke der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur darum Unsterblichkeit wünschen möchte, um das Beyspiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte — ich meine die Räuber. — Dies Stück ist erschienen, die ganze sittliche Welt hat den Verfasser als einen Beleidiger der Majestät vorgefordert. Seine ganze Verantwortung sei das Klima, unter dem es geboren ward. Wenn von den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir noch einer begegnete."

Natürlich ist das Wahre darin auf die Spitze getrieben. Dagegen gilt ein Theil dessen, was er hier mit Recht gegen die Räuber sagt, in gewissem Umfange zugleich noch für seine beiden späteren Stücke. Eine gewisse Anticipation der Erfahrung findet übrigens bei jeder Phantasiethätigkeit statt, was z. B. in höchstem Grade auch bei Goethe im Götz der Fall gewesen war, wie dieser in den Gesprächen mit Eckermann selber bezeugt.

Schiller sagte sich hier in gewissem Umfange von der Manier seiner früheren Dramen los. Don Karlos ist nicht nur darin von ihnen verschieden, daß er in Jamben geschrieben ist,*) sondern auch darin, daß der Humor, der in den früheren Stücken eine so große Rolle gespielt, hier ganz ausgeschlossen erscheint. Der Scenenwechsel war schon in Kabale und Liebe beschränkt, schon hier zeigte sich ein glückliches Streben nach Organisation und wohlgegliedertem Aufbau. Im Don Karlos hat Schiller aber mit vollem Bewußtsein den Versuch gemacht, aus der Verbindung des englischen und des französischen Stils einen nationalen deutschen zu schaffen, ein Princip, an dem er nun fast immer festhalten sollte. Zu diesem Zwecke studirte er damals,

*) Schiller glaubt hierzu durch eine Aeußerung Wieland's veranlaßt worden zu sein, der im Merkur geschrieben hatte: „Ein vollkommenes Drama soll in Versen geschrieben seyn, oder es ist kein vollkommnes Drama und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren." „Nicht — fügte er hinzu — als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Karlos in Jamben entworfen. Aber in reimfreien Jamben — denn ich unterschreibe Wieland's zweite Forderung, daß der Reim zum Wesen des guten Dramas gehöre, so wenig, daß ich ihn vielmehr für einen unnatürlichen Luxus des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache, für einen armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklangs erkläre." Uebrigens hat Körner ebenfalls ein Verdienst daran, daß Schiller am Jambus festhielt.

wie der Brief vom 24. August 1784 an Dalberg beweist, die französischen Tragiker. Auch hängt hiermit zusammen, daß der Dichter jetzt mehr auf die Schönheit der Form achtet. Er tritt maßvoller auf, sein Geschmack erscheint geläuterter und gefestigter, ohne daß darum seine Dichtung an genialem Schwung, an Kraft, Glanz und Originalität des Ausdrucks wesentlich eingebüßt hat.

Don Karlos nimmt unter den Schiller'schen Dramen etwa die Stellung ein, wie Faust unter den Goethe'schen. Er bezeichnet den Gipfel seiner Jugendbegeisterung, seiner Sturm- und Drangperiode. Wenn er auch später Werke geschaffen, die wie Wallenstein und Tell um vieles reifer und künstlerisch werthvoller sind, so hat doch in keinem das, was seine Seele im Tiefsten bewegte, einen großartigeren, glänzenderen Ausdruck gewonnen. Schon in einem Brief an Reinwald vom 14. April 1783 heißt es darüber:

„Ich muß Ihnen gestehen, daß ich ihn gewissermaßen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn auf meinem Busen — ich schwärme mit ihm durch die Gegend um. Wenn er einst fertig ist, so werden Sie mich und Leisewiz an Don Karlos und Julius abmessen. Nicht nach der Größe des Pinsels — sondern nach dem Feuer der Farben — nicht nach der Stärke auf dem Instrument — sondern nach dem Ton, in welchem wir spielen. Karlos hat, wenn ich mich des Maases bedienen darf, von Shakespeare's Hamlet die Seele — Blut und Nerven von Leisewiz' Julius, und den Puls von mir."

Der Hauptfehler des Stücks ist die aus zu nebensächlichen Motiven hergeleitete Intrigue und der doppelte Held. Dem Don Karlos ist der Posa über den Kopf gewachsen. Er steht jetzt im Mittelpunkte des geistigen Interesses, wo Karlos eigentlich stehen sollte und im ersten Gedankenentwurfe sicher auch stand. Dies hängt mit der langverzögerten Ausführung dieser Dichtung zusammen, die unter wesentlich anderen inneren und äußeren Verhältnissen und bei ungleich größerer Reife ausgeführt, als empfangen und concipirt worden ist.

Ein andrer Plan, der Schiller ebenfalls sehr am Herzen lag „Der Menschenfeind", kam durch ähnliche Verzögerungen gar nicht zur Ausführung, obschon es in einem Brief an Schröder vom 23. Juni 1787 fast klingt, als ob derselbe bald fertig wäre. Er war dazu durch Shakespeare's Timon angeregt worden, von dem er eine neue Epoche auf dem deutschen Theater erwartete. Doch auch sein Menschenfeind sollte einen ungeheuren Flug nehmen, da ihn, wie er schreibt, nur

derjenige darstellen könne, der, was Schröder gethan, Lear und Hamlet in Deutschland geschaffen habe.

Der Karlos wurde erst 1787 in Dresden vollendet. Ehe Schiller dahin übersiedelte und mit Körners und Huber eine herrliche Zeit verlebte, hatte er eine Begegnung mit dem Herzog von Weimar in Darmstadt gehabt, welche folgenreich für ihn wurde, obschon sie ihm zunächst nur den Titel eines herzoglichen Rathes eintrug. Die Erwartungen, die er an diese Ernennung knüpfte, waren es hauptsächlich, was ihn zur Niederlassung in den Weimar'schen Landen bestimmte.

Den Karlos hatte er an Göschen verkauft. Schröder bat um eine Bühnenbearbeitung. Schiller bot merkwürdiger Weise wieder selbst eine Prosabearbeitung an. Die Art, wie die Schauspieler die Verse sprachen, ließ es ihn nämlich als räthlich erscheinen. Schröder verlangte jedoch die metrische. Sein Urtheil über Schiller hatte sich jetzt so geändert, daß er ihm sogar die Stelle eines Theaterdichters bei sich übertragen wollte. Schiller lehnte dies jedoch ab. Nur Großmann in Frankfurt a. M. und Reinecke in Dresden erbaten die Prosabearbeitung. Dagegen verhinderten Engel und Ramler damals die schon eingeleitete Aufführung in Berlin. Ihnen war auch Karlos noch nicht genug nach den Regeln.

Mit dem Aufenthalte in Dresden, wo noch der Plan zu einem Drama „Julian der Abtrünnige" entstand, in welchem „die Schönheit der griechischen Götterwelt gegen das strenge, sinnliche Abtödtung fordernde Christenthum lebhaft hervortreten sollte", das aber nicht zur Ausführung kam, schloß die Sturm- und Drangperiode des Dichters vollends ab. Auch für ihn wurde Weimar, wennschon aus anderen Gründen als bei Goethe, der Beginn einer neuen Aera. Die dramatischen Entwürfe der Jugendzeit wurden für länger zurückgedrängt.

*) Es bleibt noch nachzutragen, daß Goethe's Götz 1799 von Walter Scott in's Englische übersetzt wurde, Clavigo 1798 anonym, Stella 1798 von Benjamin Thompson, Faustus 1821 anonym.

XI.

Goethe's und Schiller's dramatische Thätigkeit in der Weimarer Periode.

Neues Leben. — Die Geschwister. — Iphigenia. — Tasso. — Aufenthalt in Italien. — Schiller's Uebersiedlung nach Weimar. — Historische und ästhetische Arbeiten. — Verbindung Goethe's und Schiller's. — Wallenstein. — Antikisirende Richtung. — Maria Stuart. — Die natürliche Tochter und Faust. — Einfluß der Philosophie und Romantik. — Die Jungfrau von Orleans. — Die Braut von Messina. — Wilhelm Tell. — Schiller's Tod. — Vollendung des Faust. — Symbolisirende Richtung Goethe's im Drama. — Goethe und Shakespeare. — Faust, zweiter Theil. — Goethe's Tod.

Die Uebersiedlung Goethe's nach der Residenz des Weimar'schen Hofes bedeutete zunächst nicht einen vollständigen Bruch mit der Zeit des Sturmes und Dranges, dazu war Herzog Karl August selbst zu sehr von dem Geiste derselben ergriffen. Allein es gewann hier doch Alles eine veränderte Grundlage, die bisher eine ganz literarische gewesen war. Es waren hier ganz andere Verhältnisse und Interessen mit maßgebend. Hatten die jungen Stürmer in Frankfurt mit den Traditionen und Vorurtheilen der freien Reichsstadt und ihres Patrizierwesens zu kämpfen, so war es hier der Beamtengeist und das Hofceremonial, so leicht letzteres auch behandelt wurde, die durch Widerstand zu immer größerem Uebermuth reizten und doch ein gewisses Recht zum Widerstand hatten. Auch war es nicht blos das geniale Naturel und der phantasievolle Geist des Dichters, die ihm das Herz des jungen, von brausender Lebenslust erfüllten Fürsten gewonnen hatten, mehr noch hatte denselben vielleicht der damit verbundene sittliche Ernst und das immer rege Interesse angezogen, mit welchem Goethe das Leben, seine Forderungen und Pflichten, erfaßte. Goethe selbst erzählt, welchen gewinnenden Eindruck es bei der ersten Begegnung auf Karl August gemacht habe, als er Gelegenheit fand, für Möser's patriotische Phantasien mit warmer Begeisterung einzutreten, um einen jungen Fürsten in dem Vorsatz und guten Willen zu befestigen, an seiner Stelle etwas Gutes zu wirken. „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut" — war schon damals sein Wahlspruch. Die Entschiedenheit, mit welcher der Herzog kurze Zeit später darauf

bestand, seinem Liebling sofort eine höhere Stellung im Staatsdienst zu geben, entsprang keineswegs aus bloßer Neigung und Laune, sondern aus dieser Einsicht und aus wohlüberlegtem, begründetem Urtheil. Je mehr man aber geneigt war und vorläufig selbst ein Recht dazu hatte, ihn als gefährlichen Emporkömmling zu betrachten, um so mehr mußte er durch Antheil und Thätigkeit das in ihn gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen suchen. Doch hätte es solcher Rücksichten bei ihm nicht bedurft. Ein Geist wie der seine, der sich nach allen Seiten auszubilden, alle Erscheinungen zu ergründen strebte, in allen Verhältnissen Wirkungen suchte und auf Wirksamkeit drang, konnte in einen neuen Kreis der Thätigkeit gar nicht eintreten, ohne sich mit demselben auf's innigste vertraut zu machen und nach allen Seiten in nützlicher und wohlthätiger Weise einzugreifen.

Bei der besonnenen Genialität seines Wesens konnte es nicht fehlen, daß die Fäden der meisten Geschäfte sich bald in seinen Händen befanden. Es war ein Glück, daß sie nicht so bedeutend waren, um nicht von ihm sofort begriffen werden zu können, und doch bedeutend genug, um sein Interesse für einige Zeit hinreichend zu fesseln. Doch führte dieses Interesse ihn bald über den Kreis seiner Amtspflicht hinaus und von den Bahnen der Dichtung ab in die Gebiete der Wissenschaft und der Forschung. Besonders waren es die Bemühungen um das Wiederaufleben des Ilmenauer Bergbaus, die ihn zu geologischen und geognostischen Studien anregten, wogegen ihn die Sorge für die Entwicklung der Universität Jena in Verbindung mit so vielen Gelehrten brachte, die den Sinn für andere Zweige der Naturwissenschaft, Anatomie, Osteologie und Botanik, in ihm weckten. Doch auch die Liebe zu einer schönen, edelbeanlagten, geistvollen Frau nahm seine Zeit vielfach in Anspruch, regte aber zugleich den Dichtergeist in ihm auf. Nicht aber in dem Titanenhaften und Schrankenlosen suchte er jetzt sein Genügen. Leben und Wissenschaft hatten ihn inzwischen gelehrt, daß sich nur durch allmähliches, aber rastloses schrittweises Fortschreiten große Ziele mit Sicherheit erreichen lassen. In der Beschränkung und Begrenzung Meisterschaft an den Tag zu legen, was ihm ja schon in Werther's Leiden so schön gelungen war, wurde immer mehr zum Grundsatz. Ganz freilich war der gegen jede Beschränkung sonst aufbäumende Geist noch nicht in ihm erstorben. Sowohl die Entsagung, welche ihm diese Liebe auferlegte, wie der Zwang des doch

so leichtlebigen Hofs, das freundschaftliche Verhältniß zu einem jungen Fürsten, der ihn doch dann und wann, wenn auch noch so leicht, den Herrn fühlen ließ, und die mit seinen ursprünglichen Neigungen in so schroffem Widerspruch stehenden mannichfaltigen Amtsgeschäfte, dies Alles erschien ihm bisweilen so unerträglich, daß er nahe daran war, mit all diesen Verhältnissen für immer zu brechen. Doch besitzen wir nur ein einziges Drama, Tasso, welches schon früh, im Herbst 1780, da diese Gefühle besonders lebendig in ihm gewesen waren, begonnen, unmittelbar aus ihnen hervorgewachsen erscheint und hierdurch den Dramen seiner früheren Zeit näher, als jedes andere seitdem entstandene steht und wohl noch näher stehen würde, wenn es der Dichter in dem Sinne ausgeführt, in dem er es nach Hettner's geistvoller Darlegung wahrscheinlich anfangs entworfen hatte, nämlich im Sinne einer Apotheose des unterdrückten, leidenden Genius.

Allein immer wieder mußte die Poesie gegen die Geschäfte und die Zerstreuungen des Hofes zurücktreten, wenn ihm Liebe und Leben auch manche neue poetische Anregung gaben und jene ihn immer wieder zur dichterischen Bethätigung, besonders zur Wiederaufnahme der älteren unterbrochenen Arbeiten aufmunterte. Doch auch die höfischen Feste selbst brachten dann und wann solche Anregung mit sich, freilich nach ganz anderen Richtungen hin, zumal er seit 1778 auf Wunsch des Herzogs die Administration des Schauspiels übernommen hatte, das damals durch die subventionirte Bellomo'sche Gesellschaft vertreten war. Die Umwandlung eines alten Redoutensaals in ein Theater war eines seiner ersten Geschäfte. Theatralische Aufführungen gehörten zu den Lieblingsunterhaltungen des lebenslustigen, schöngeistigen Hofs, der sich auch selbst daran mit betheiligte.

Aus dem Verhältnisse zu Frau von Stein aber war zunächst das kleine seelenvolle Drama: „Die Geschwister" hervorgegangen. Es gehört schon dem Jahre 1776 an. Goethe betrachtete es so sehr als zu ihnen gehörig, daß, als es die Herzogin von Frau von Stein zum Lesen erbeten hatte, er an letztere schrieb: „Daß nur die Herzogin Louise die Geschwister nicht weiter giebt oder sonst — Es muß uns bleiben." Auch erschien es erst 1787 im Druck. Er selbst spielte den Wilhelm darin, Amalia von Kotzebue die Marianne, beide vorzüglich. — Das Motiv der Geschwisterliebe ist hier in einer Weise behandelt, in der sich die Qual seines Herzens spiegelt, das sich ver-

urtheilt fühlt, die verhaltenen Flammen der Liebe zu dem stillen Flämmchen einer geschwisterlichen Zuneigung herabzudrücken, was ihm unmöglich erschien. Marianne, die Schwelle der Kindheit eben überschreitend, gehört in ihrer liebenswürdigen Natürlichkeit zu den anmuthigsten Frauengestalten des Dichters.

Da man besonders die Geburtstage der Herzogin durch dramatische Vorstellungen auszeichnete, so fühlte sich Goethe hierdurch aufgefordert, dieselben durch seine Dichtergabe mit verschönen zu helfen. So ist Lili, ein dreiactiges Singspiel, entstanden, eine vom Dichter lange bevorzugte Gattung. Hier war die Absicht, zur Erscheinung zu bringen, wie eine erkrankte Phantasie durch Phantasie der Heilung wieder zugeführt wird, wobei die Gattenliebe mit leiser Beziehung auf die von ihm verehrte Fürstin zugleich ihre Verherrlichung fand. Diese hatte auf ihn einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er sich derselben mit Gewalt zu erwehren suchte. „Louise ist ein Engel — schreibt er einmal, ich hätte mich ihr etliche Mal zu Füßen werfen müssen." Er hütete bei Tisch seine Augen, um nicht zu ihr hinüber zu sehen. Eine bedeutendere Huldigung scheint mit Iphigenia beabsichtigt gewesen zu sein, die im Januar 1779 begonnen und am 28. März beendet wurde. Da der Geburtstag der Fürstin aber in diesem Jahr nicht gefeiert werden konnte, ward sie erst im Sommer in Ettersburg auf dem von ihm hier eingerichteten Theater im Freien gespielt. Am 12. Juli spielte er selbst neben der schönen Corona Schröter, als Iphigenia, den Orest, wobei er durch seine vollendete Schönheit Alles entzückte. Hier, wo der Dichter in der Hauptsache ein Ideal reiner und schöner Weiblichkeit zu edelster Darstellung zu bringen suchte, lag die Schwierigkeit vor, einen Mythos, der ganz in der alten Weltanschauung wurzelte, in einer Weise zu behandeln, welche der heutigen zugleich entsprach. An die Stelle der starren Nothwendigkeit des Schicksals sollte eine sittliche Weltordnung treten, welche der menschlichen Freiheit einen immerhin entscheidenden Spielraum gewährt. Man weiß, wie Goethe diese Aufgabe gelöst, doch ist die weihevolle Gestalt, in der uns die Dichtung jetzt vorliegt, erst ganz allmählich entstanden, obschon im Gange der Handlung und im Aufbau des Dramas nur wenig verändert wurde. Der Abstand der letzten metrischen Fassung von der ursprünglichen Prosabearbeitung ist aber doch ein bedeutender. Der damals in maßvoller Einfachheit und Beschränkung die Schönheit suchende Dichter

mochte theils hierdurch, theils durch den gewählten Stoff zu der Auffassung gedrängt worden sein, die er ihm gab und durch die er der Form des französischen Dramas wieder näher trat. Einen Bruch mit der Vergangenheit bezeichnet dies allein zwar noch nicht. Wir wissen, daß er damit eigentlich nur eine von Anfang eingeschlagene Richtung wieder aufnahm. Aber noch nie hatte er das Gesetz der drei Einheiten mit dieser Strenge beobachtet, noch nie eine so feste und geschlossene Gliederung des Aufbaus angestrebt und erreicht. Und doch wird hier nirgends ein Zwang empfunden, nirgends etwas von dem Conventionalismus der französischen Bühne und ihrer Nothbehelfe bemerkbar. Bei aller Größe, Hoheit und Weihe ist Alles einfache, tief und warm empfundene, nur zu reiner Schönheit geläuterte Natur. Schon 1780 genügte ihm aber nicht mehr der sprachliche Ausdruck, die sprachliche Form. Schon jetzt strebte er, diese Dichtung — wie Hettner es ausgedrückt hat „auf die weihevolle Höhe rhythmischer Recitation" zu erheben. Er wählte jedoch nicht den Jambus, sondern den freien rhythmischen Vers dazu, zu dem er schon länger eine große Vorliebe gefaßt hatte. Doch muß diese Form ihm doch wohl zu unruhig erschienen sein, da er 1781 wieder zur Auflösung derselben in eine getragenere und dabei rhythmisch bewegtere Prosa als die frühere verschritt. Als er jedoch 1786 mit der Herausgabe und Redaction seiner Werke beschäftigt war, wurde auch Iphigenia wieder vorgenommen und auf's Neue metrisch, diesmal aber in fünffüßigen Jamben behandelt. Herder rieth ihm, sich auch bei dieser Fassung noch nicht zu beruhigen, sondern sie einer noch größeren Vollkommenheit zuzuführen. Diese erreichte sie nun unter dem Einfluß der Antike und Renaissance in Italien, daher ich auf sie noch zurückkommen muß.

Die Entstehung des Tasso setzt Goethe in das Jahr 1777. Die Ausführung begann jedoch erst im Herbst 1780. Im April 1781 ist er noch mit dem 2. Acte beschäftigt, über den diese erste, ebenfalls in Prosa behandelte Bearbeitung, die verschlossen im Goethe'schen Hausarchiv liegt, überhaupt nicht herauskam. Erst in Italien wurde diese Dichtung wieder aufgenommen. Nicht besser erging es damals dem 1781 begonnenen Elpenor, von welchem 1783 die ersten zwei Acte beendet worden waren, der aber seitdem nicht wieder aufgenommen wurde. Auch Egmont, den er auf Anregung von Frau von Stein 1779 weiterzuführen begann, wollte nicht vorwärts. Er vermochte sich

damals in Ton und Auffassung der älteren Dichtung nicht mehr recht heimisch zu fühlen. „Wenn ich es (das Stück) noch zu schreiben hätte (heißt es in einem Briefe an Frau von Stein), schrieb ich es anders und vielleicht gar nicht.“ Faust wurde damals gar nicht berührt.

Das Leben in Weimar und der Druck, den es besonders später auf ihn ausübte, war eben zur Ausführung größerer Dichtungen nicht günstig. Wilhelm Meister ward zwar begonnen, aber nur einige leichtere Arbeiten wie „der Triumph der Empfindsamkeit“ (1777), das singspielartige Idyll „Jery und Bätely“, eine Frucht der 1779 unternommenen Schweizerreise, „die Vögel“, eine zeitbezügliche launige Bearbeitung der Exposition der Aristophanischen Komödie, in der er sich ganz auf der Oberfläche halten wollte*) — sind die dramatischen Dichtungen, die er damals vollendet hat. Auch die 1781 für die Weihnachtsfeier gedichtete dramatische Satire: „Das Neueste von Plundersweilen“ gehört mit hierher. In ihr wurde der Tagesgeschmack und die Tagesliteratur launig gegeißelt, so daß Gödeke sie einen „Vorspuk der Xenien und Walpurgisnacht“ nennt. Ihr folgte 1782 die Operette: „Die Fischerin“. Sie hatte keinen Erfolg, was Goethe der Darstellung zuschrieb, obschon die große Corona Schröter darin mitgewirkt hatte. „Sie haben hundert Schweinereien gemacht. Am Ende war freilich das Stück vorüber, wie wenn Einer nach einem Reh schösse, es fehlte und durch Ungefähr einen Hasen träfe.“ Unmuthig zog er sich damals von der Theaterleitung und von der Betheiligung an dramatischen Festfeiern zurück. Erst 1785 ließ er wieder etwas von sich: die Operette Scherz, List und Rache zur Aufführung bringen, worin die italienische Commedia dell' arte zum Vorbilde genommen ist. Auch hier blieb der Beifall aus, obschon er geglaubt hatte, damit über alle deutschen Bühnen gehen zu können.

Im Juni 1786 war Goethe nach Italien aufgebrochen, vielleicht mit dem inneren Vornehmen, sich ganz von Weimar loszulösen, jedenfalls mit dem festen Entschluß, dort nicht wieder in die alten Verhältnisse einzutreten, denen er sich gewaltsam entzogen hatte. Obschon er hauptsächlich nach Italien, dem Land seiner Jugendträume, ging,

*) „Ich wollte,“ schreibt er darüber an Frau von Stein, Sie könnten an Plattitüden so eine Freude haben, wie ich, das Stück würde Sie herzlich lachen machen.“

um zu dem reinen Begriff der Schönheit zu gelangen, das Wesen der Kunstgesetze der Alten in sich aufzunehmen und sich ein Urtheil über das Wesen der plastischen Kunst zu bilden, ja wohl gar die oft in ihm auftauchende Frage zu prüfen, ob er nicht doch eigentlich mehr Talent zum bildenden Künstler, als zum Dichter habe — so war er doch schon während des Ueberschreitens der Alpen mit seiner Dichtung, und zwar mit Iphigenia beschäftigt, an die der Gedanke ihn in Verona, Vicenza, Padua und Venedig auf allen seinen Wegen begleitete und die immer festere Gestalt gewann. Dazwischen tauchte auf der Reise nach Bologna auch noch die Gestalt einer Iphigenia in Aulis auf; dort aber wurde er von dem Bild der heiligen Agathe so tief ergriffen, daß er sich vornahm, seine Iphigenia nichts sagen zu lassen, was nicht den Lippen dieser Heiligen völlig gemäß sei.

Goethe hat in seiner Iphigenia, in seinem Tasso etwas Aehnliches vollbracht, als das war, was die großen Italiener des Cinque cento für Italien gethan. Er hat aus dem Geiste seiner Zeit eine ähnliche Renaissance der Antike in's Leben gerufen, wie sie aus dem Geiste der ihren. Jene Dichtungen sind das für die Poesie, was die schönsten Werke des Raphael für die Malerei sind. Wäre die Zeit günstiger dafür gestimmt gewesen, hätte sie mehr Talente, die sich dem seinen annäherten, besessen, so würde er für Deutschland damals eine ähnliche Renaissance in der Poesie, wie dieser in der Malerei hervorgerufen haben. So aber blieben jene beiden Dichtungen, mit denen Goethe das eigentliche classische Drama in Deutschland begründete, trotz mannichfacher Nachahmungen, auf ziemlich vereinsamter Höhe stehen. Sie wirkten bei ihrem Erscheinen unmittelbar auch gar nicht epochemachend. Die Innerlichkeit der Handlung und die classische Ruhe, mit der hier selbst noch die Leidenschaft, der Sturm der Gefühle behandelt erscheint, berührte zunächst Viele, wie die dem Dichter befreundeten römischen Künstler, befremdend. Man hatte von ihm nach seiner Vergangenheit etwas Gewaltigeres, Hinreißenderes erwartet. Die Freunde in der Heimath, welche die ältere Bearbeitung der Iphigenia kannten, wollten, wie Herder, dieser sogar in Manchem den Vorzug geben.*) Hettner, der diese Dichtung so geistvoll charakterisirt und das klare und bewußte

*) Siehe H. Düntzer: Die drei ältesten Bearbeitungen von Goethe's Iphigenia. Stuttg. 1854.

Festhalten an dem Grundgesetze des hohen Stils, das Absehen von allem realistischen Beiwerk und die höchste Einfachheit und Klarheit der angewendeten Kunstmittel so hoch darin stellt, weist andrerseits auf die treffende Bemerkung Schiller's hin: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an Anderen erfahren, ist generisch poetisch, nicht tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird." Und am 22. Januar 1802, als er mit der Inscenirung dieses Stückes beschäftigt war, schrieb er: „Es gehört nun freilich zu dem eignen Charakter dieses Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Coulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird. — Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht." — Die Iphigenia auf Tauris erschien zuerst 1787 im Druck.*)

Auch die neue Bearbeitung des Tasso wurde gleich nach Vollendung der Iphigenia in Italien in Angriff genommen. Doch galt es hier, nicht nur die Prosabearbeitung in die metrische Form umzugießen, sondern den größten Theil des Gedichts aus einer von der ursprünglichen sehr verschiedenen Stimmung zu dichten. Es ist derselbe Adel der Formgebung, wenn auch nicht die gleiche Hoheit und Ruhe, aber eine größere Wärme, Heiterkeit und ein überaus reizvolles, dem Gegenstand und seiner Localität und Zeit vollkommen angemessenes Colorit, das man darin zu bewundern hat. Das Ganze wirkt, wie der Stoff es ja fordert, moderner. Es ist, als ob der Dichter darin die Mitte zwischen der Kunst Raphael's und der Veronese's halte und die Vorzüge beider in sich verschmölze. Hettner weist auf den Widerspruch hin, der zwischen der Haltung Antonio's in der ersten und zweiten Hälfte des Stücks zu beobachten sei. Aber ist dies nicht auch mit Tasso der Fall? Der vom Gefühl der Liebe beseligte, vom Ruhme berauschte, auf der Höhe seines Glückes stehende Tasso muß natürlich sowohl uns wie sich selbst als ein Anderer erscheinen, als der aus all seinen Himmeln plötzlich gestürzte und im Heiligsten seines Herzens

*) Siehe die Literatur darüber bei Gödeke a. a. O. 887.

verletzte Dichter. Eben deshalb muß ihm aber auch Antonio hier und dort ganz anders gegenüberstehen. Es ist ein ganz anderes Verhältniß, in das auch dieser sich plötzlich zu jenem eigenthümlichen Manne gesetzt findet. Dort wollte er einen nach seiner Meinung sich Ueberhebenden in seine Schranken zurückweisen, jetzt steht er ihm mit dem Gefühl gegenüber, die seinen selbst überschritten zu haben. Wenn diese Dichtung minderen Beifall fand, so lag dies, wie ich glaube, weniger in dem scheinbaren Widerspruch der Charakteristik, als in dem unbefriedigenden Ausgang des Stücks, bei dem die symbolische Deutung nicht durch den Vorgang gedeckt wird, wie ja auch das, was der Dichter damit beabsichtigt, nicht überzeugt. Die Freundschaft Antonio's kann für Tasso nie ein Ersatz für den Verlust der Prinzessin, sie kann für ihn überhaupt von keinem dauernden Werthe sein. Hettner hat treffend die geistige Verwandtschaft Tasso's mit Werther hervorgehoben. Er ist in der That zu diesem das Gegenstück. Der Sieg im schmerzlichen Verzicht auf ein leidenschaftlich begehrtes, durch die Weltverhältnisse aber versagtes Glück. Frau von Kalb, die damals in Weimar lebte, erkannte sofort diese Bedeutung der Dichtung. „Der Pan ist wieder erwacht!" sagte sie. Auch Herder begrüßte sie warm. Obschon erst 1789 in Deutschland beendet, muß diese Dichtung, wie sie jetzt vor uns liegt, doch noch als Frucht des Aufenthaltes in Italien betrachtet werden. Nur hier konnte selbst Goethe so fühlen, denken und schreiben. 1790 erschien sie zuerst im Druck.*)

Die Bearbeitung des Tasso war in Sicilien durch den Gedanken an eine Nausikaatragödie, die nie zur Ausführung kam, so wie durch die Fortführung des Egmont unterbrochen worden. Auch am Faust ward noch in Italien gearbeitet und Erwin und Elmire, sowie Claudine von Villa Bella neu redigirt. Egmont ward Anfang September 1787 beendet und erschien 1788 im Druck. Auch diese Dichtung begegnete manchem Widerspruch, selbst beim Herzog. Von Faust war Goethe merkwürdiger Weise in Italien so mächtig ergriffen worden, daß er ihn dort vollenden zu können glaubte. Es entstand damals nach Wilhelm Scherer's scharfsinnigen Untersuchungen**) außer der von Goethe selbst angegebenen Scene in der Hexenküche mit größter Wahr=

*) Siehe die Literatur darüber bei Gödeke a. a. O. S. 888.

**) Goethe's Frühzeit rc. S. 34.

scheinlichkeit noch die Scene XV (Wald und Höhle); da der Monolog, mit welchem sie anhebt, ganz aus dem Tone des Uebrigen heraustritt und sich dem der Iphigenia nähert. Abgesehen hiervon ist es aber grade bewundernswerth, wie glücklich Goethe sowohl hier wie auch bei den später dem ersten Theile noch angefügten Scenen sich in den Geist und Ton des alten Fragments wieder hineinlebte, so daß er mit Recht sich berühmen durfte: „falls er das Papier räuchre, solle Niemand das Neue aus dem Alten herausfinden".

Während Goethe so mit poetischen Arbeiten in Italien beschäftigt war, traf Schiller, am 2. Juli 1787, in Weimar ein. Die Hoffnung, die er als Herzoglicher Titular-Rath auf Karl August gesetzt, sollte sich zwar zunächst nicht erfüllen. Allein er fand sonst freundliche, ehrenvolle Aufnahme, besonders bei Wieland. Der Kampf um's Dasein nöthigte ihn anfangs zu historischen Arbeiten, was später (1789) Veranlassung zu seiner durch Goethe vermittelten Anstellung als Professor der Philosophie in Jena gab, als welcher er zunächst über Geschichte las. Weiterhin wurde er aber auch noch mehr in die philosophischen Studien gerissen. Daneben versuchte er sich mit großem Erfolg im Romane. Das Dramatische trat ganz in den Hintergrund. Zuweilen dachte er wohl an die Ausführung seines „Menschenfeind"; es kam aber nicht über die in der Thalia veröffentlichten Scenen hinaus. Dafür hatte er sich, vielleicht von Goethe's Iphigenia angeregt, inzwischen dem Studium der griechischen Tragiker zugewendet, um in Geist und Form der alten Tragödie einzudringen. Eine Frucht dieser Studien war die Uebersetzung der Euripideischen Iphigenia in Aulis und einiger Scenen aus desselben Dichters Phönicierinnen (die ebenfalls in der Thalia erschienen). Welch tiefe Wirkungen diese classischen Studien auf ihn ausübten, geht aus den in dieser Zeit entstandenen Gedichten: Die Götter Griechenlands und Die Künstler hervor. Die Kunst galt ihm jetzt als das höchste Ziel der Menschheit. Sie war es, welche der Cultur und der Sittlichkeit Bahn brechen sollte. In die Hände der Künstler sei daher die Würde der Menschheit gegeben. Aus diesen völlig veränderten idealistischen Anschauungen, denen nicht mehr wie früher das Leben Zweck der Kunst, sondern die Kunst Zweck des Lebens war, begann die alte Idee der „feindlichen Brüder" neue Gestalt zu gewinnen, ohne daß er der Ausführung doch näher getreten wäre. Eine weitere Frucht jener Studien, die zugleich

noch durch die von Ph. Moritz veröffentlichte Schrift: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, sowie durch den persönlichen Umgang mit diesem beeinflußt worden sein mag, waren seine Vorlesungen über die Theorie der Tragödie. Es war ihm dabei hauptsächlich um die eigne Aufhellung zu thun gewesen. Er wollte nun einmal nicht eher eine neue dramatische Arbeit beginnen, bis er seine noch dunklen Vorstellungen von Kunst und Regel in klare Begriffe verwandelt hätte. Mit ihnen wurde der Grund zu der langen Reihe ästhetischer Abhandlungen gelegt, in denen er allmählich eine ganze Theorie des Schönen zur Entwicklung brachte. Kant's Kritik der Urtheilskraft hatte dazu den weiteren Anstoß gegeben. In ihr glaubte er die Grundlage zu einem System der Aesthetik zu finden. Er konnte sich diesen Arbeiten um so freier hingeben, als dem schon seit länger schwer von Krankheit Heimgesuchten der Erbprinz von Augustenburg und der Minister Graf Schimmelmann auf Anregung Baggesen's in der zartesten und ehrendsten Weise auf drei Jahre ein Jahrgeld von 1000 Thalern ausgesetzt hatten. Der Eifer für seinen Gegenstand war ein so großer, daß alle dramatischen Pläne vorerst zurücktreten mußten, obschon auf Empfehlung des Coadjutors von Dalberg, zu dem er ein näheres Verhältniß gewonnen hatte und der sich ihm fortan immer als treuer, edelmüthiger Freund erwies, auch noch ein neuer, bedeutender Plan, der des Wallenstein, getreten war. Auch sollte er um diese Zeit (Anfang 1794) in dem Buchhändler Cotta, den er auf einer Reise in die Heimath kennen gelernt, einen Verleger gewinnen, der sich nicht nur zur Herausgabe all seiner philosophischen, sondern aller von ihm etwa ausgehenden Schriften zu für jene Zeit hohem Honorar bereit erklärte. Von jenen waren in der neuen Thalia 1792—93 die Abhandlungen über Anmuth und Würde, Ueber tragische Kunst, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen erschienen. Die bereits zum Theil fertigen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen folgten dagegen erst in der nun von Cotta verlegten Zeitschrift die Horen.*)

Es ist hier nicht Raum, auf diese für die Entwicklung des idea-

*) Siehe darüber W. Hemsen, Schiller's Ansichten über Schönheit und Kunst im Zusammenhange gewürdigt. Göttingen 1854.

listischen Dramas sehr wichtigen Schriften näher einzugehen. Ich muß mich auf die Ausbebung einiger der wichtigsten Sätze beschränken.

Schönheit erklärt Schiller für Freiheit in der Erscheinung und die Kunst für diejenige Thätigkeit, welcher durch Nachahmung der Natur das Schöne der Form eigen sei. Bei solcher Darstellung wirke aber dreierlei zusammen: Der Künstler, der darstellt, der Stoff, in dem er darstellt, und der Gegenstand, welchen er durch Nachahmung darstellt, und von welchem immer nur die Form nachgeahmt werden könne. Frei nennt er diejenige Darstellung, in welcher der Stoff und der Künstler als solche in der Form der Nachahmung völlig verschwinden, so daß der Gegenstand dieser letzteren gleichsam nur wie durch sich selber bestimmt in ihr erscheine. Freiheit in der Erscheinung ist also nach Schiller nichts andres als Selbstbestimmung eines Dings, insofern sich dieses als Anschauung offenbart. Angewendet auf die Poesie würde das heißen, daß die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen (denn Worte sind ja doch immer nur Begriffszeichen von Gegenständen und ihren Verhältnissen, nicht aber diese Gegenstände und deren Verhältnisse selbst) in ihr völlig überwunden erscheinen müsse. Schönheit der poetischen Darstellung sei freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache. Das Nothwendige in aller Kunst, daher auch in der Poesie aber sei, daß man sich über das Wirkliche erhebe und doch innerhalb der Sinnlichkeit stehen bleibe. Das Sinnliche, d. i. der sinnliche Schein des Wirklichen, nicht dieses selbst, müsse die Form der Idee werden. Lasse die Kunst das Sinnliche fallen, so werde sie idealistisch. Erhebe sie sich nicht über das Wirkliche, so werde sie gemein. Da der Künstler den Gegenstand nie materiell, sondern nur seine Form in der Nachahmung ergreifen soll, so könne er, insofern er es thut, auch nur unter das Gesetz s e i n e r Regel gestellt und vor kein andres zur Rechenschaft gezogen werden.

Nach Schiller ist der Mensch nur im sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei. Nur erst die Schönheit befähige ihn aber dazu. Andrerseits sei jeder Affect mit einem gewissen Vergnügen verbunden, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt, was auf die alte Lehre, daß jeder Affect uns ein lebhafteres Gefühl von uns selbst gebe und dieses befriedigt, hinausläuft. Nur im Zustand vollkommener Freiheit könne aber das Gemüth seine höchste Thätigkeit äußern; ein Zustand, welcher jedoch nur, durch einen Angriff auf unsre Sinnlichkeit hervorgerufen

werden zu können scheine. Hier liege denn nun die Quelle des tragischen Mitleids und des Vergnügens, welches mit diesem verbunden sei. Im Allgemeinen müsse die Lust an ihm die Lust an heitren Affecten in eben dem Grad übertreffen, in dem das sittliche Vermögen in uns über das sinnliche erhaben ist. Die tragische Handlung müsse immer moralisch sein, d. i. in das Gebiet der Freiheit gehören. Sie solle in zusammenhängender Entwicklung einen Menschen im Leiden zeigen, um damit unser Mitleid zu erregen.

Bisweilen mochte Schiller wohl das Bedenken ergreifen, ob diese eingehende Beschäftigung mit der Theorie seiner Dichtung auch wirklich förderlich werden könne. „Eigentlich — schreibt er an Körner — ist es doch nur die Kunst, wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muß ich mich immer mit Principien plagen, da bin ich bloßer Dilettant. Aber um der Ausübung selbst willen philosophire ich gern über die Theorie; die Kritik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat. Und geschadet hat sie mir in der That; denn die Kühnheit, die lebendige Gluth, die ich hatte, ehe mir noch eine Regel bekannt war, vermisse ich schon seit mehreren Jahren. — Bin ich aber erst so weit, daß mir die Kunstmäßigkeit zur Natur wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung, so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück.“ — Dies muß Schiller indeß nie ganz gelungen sein, da er wenigstens noch in den letzten Jahren seines Lebens seine ganze Theorie gern für einen einzigen Kunstgriff des Handwerks hingegeben hätte. Doch ist soviel gewiß, daß die Thätigkeit, die Schiller seit seinem Weggang von Dresden nach verschiedenen Richtungen entwickelt hatte, weder für seine Dichtung im Allgemeinen, noch für die seines Drama in's Besondre verloren war. Das Studium der Alten hatte das Gefühl für Maß und Form bedeutend entwickelt; die Uebungen in metrischen Uebersetzungen, besonders die der Aeneide in gereimten Octaven, hatten ihm die gebundene Form der Rede völlig geläufig gemacht; seine geschichtlichen Forschungen, seine Welt und Menschenkenntniß vertieft und erweitert; seine ästhetischen Untersuchungen, seinen Scharfsinn geschärft und seinen dichterischen Bestrebungen höhere Ziele, als es die sociale Tendenz und die wenn auch noch so glänzenden Wirkungen der Bühne sind, angewiesen. Gleichwohl lag in der Aufgabe, von seinen zwar überaus scharfsinnigen, aber doch hier und da an's Spitzfindige streifenden ästhetischen Untersuchungen und ihren Ergeb-

nissen eine glückliche Anwendung auf die lebendige Dichtung zu machen, eine große Gefahr, zumal nach meinem Dafürhalten sein Begriff vom Tragischen noch keineswegs ein wahrhaft klarer und befriedigender war, woraus sich auch sein Schwanken zwischen moderner und antiker, zwischen fatalistischer und freier, zwischen katholisirender und protestantischer Weltanschauung in seinen brieflichen Aeußerungen und in seinen späteren Dramen erklärt.

Das erste Ergebniß von Schiller's Verbindung mit Cotta war die Gründung und Herausgabe der Horen. Sie gab auch den äußeren Anlaß zu einer endlichen Annäherung an Goethe, der beide bisher fast geflissentlich ausgewichen waren und die nun so fruchtbar und folgenreich für die Production beider Dichter und für unsre ganze Literaturbewegung werden sollte. Goethe mochte in dem jüngeren Dichter noch allzuviel von den Gährungsstoffen vermuthen, die sich in ihm längst schon abgeklärt hatten. Schiller fühlte sich dagegen von Goethe nicht blos durch dessen souveräne Stellung genirt, sondern auch von der Verschiedenheit seiner Anschauungen abgestoßen. Während Goethe Alles aus der Erfahrung und Naturbeobachtung ableitete, suchte er Alles aus dem Innern der menschlichen Seele zu entwickeln. „Ihm ist die ganze Philosophie subjektivisch — äußerte Schiller einmal über Goethe — und da hört dann Ueberzeugung und Streit zugleich auf. Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz, sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet zu viel, aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Seiten und strebt sich ein Ganzes zu erbauen, und das macht mir ihn zum großen Mann."

Da Körner nicht aufgehört hatte, Schiller zu ermahnen, den näheren Umgang mit Goethe zu suchen, so nahm ersterer jetzt die Gelegenheit wahr, diesen zur Mitarbeiterschaft an den Horen einzuladen. Goethe, der sich damals durch sein Verhältniß zur Vulpius und zur Stein isolirt fühlte, ergriff das Anerbieten sehr freundlich, und eine persönliche Begegnung that dann das Uebrige, die beiden bedeutenden Männer zu überzeugen, daß man sich einander nähern, ergänzen und berichtigen könne, ohne die eigne Selbständigkeit aufzugeben. Schiller erkannte bei allem Selbstgefühl für die Eigenthümlichkeit seines Talents und die besondere Richtung, die dieses auf historischer und philosophischer Grundlage eingeschlagen, doch die größere Naturanlage

und die ungleich größere Breite des Wissens und des Interesses in Goethe an, und dieser schätzte an seinem neuen Freund Eigenschaften, welche ihm fehlten, bei gleichem, auf die höchsten Aufgaben gerichteten Bildungstrieb, und das energischere dramatische Dichtertalent. Nach einem ersten Briefe, in dem Schiller — wie Goethe sich ausdrückt — „mit freundschaftlicher Hand die Summe von seiner (Goethe's) Existenz zog", konnte für diesen kein Zweifel mehr bestehen, daß hier oder nirgend der Mann sei, mit dem er fortan Hand in Hand den Idealen der Wahrheit und Schönheit zustreben könne.

Hettner hält Schiller's Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, die in den Horen erschien, für einen Versuch, in dem Gefühl, daß das Moderne ein besonderes Recht und einen besondern Vorzug gegen die Antike, trotz des hohen Werthes derselben, voraus habe, mit den Griechen, wie mit Goethe, eine Auseinandersetzung zu suchen, die überall auf die tiefsten Wurzeln aller Kunst und Kunstgeschichte zurückgehe. Schiller suchte sich aber durch sie auch noch selbst aus dem Banne des Hellenismus zu befreien, in den er damals durch das lange Studium der Griechen gerathen war und der auch Goethe gefährlich zu werden drohte. Ohne die großen Vorbilder der Antike aufzugeben, wendete er sich nun wieder der Gegenwart und ihren Interessen und Forderungen zu. Goethe trat nach einigem Widerstand den Ausführungen Schiller's im Wesentlichen bei, zumal dieser ihn selbst ja mit Shakespeare und den Griechen der Blüthezeit auf die Seite der naiven Dichter gestellt hatte. Bei solchem Bestreben wechselseitiger Aufklärung und Ergänzung, das Schiller so schön in die Worte gefaßt hat:

> Wahrheit suchen wir beide, Du außen im Leben, ich innen
> In dem Herzen, und so findet sie jeder gewiß.
> Ist das Auge gesund, so begegnet es außen der Schöpfung,
> Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.

konnte die fruchtbarste Förderung natürlich nicht ausbleiben. Goethe, der in den letzten Jahren sich fast ausschließlich der Naturforschung hingegeben und in dramatischer Form nur die unbedeutenden Lustspiele: der Bürgergeneral (1790) und der Großcophta (1792) geschrieben hatte und vielleicht besser nicht geschrieben hätte, wurde durch den Schiller'schen Musenalmanach der Dichtung wieder gewonnen. Eine Reihe der schönsten Gedichte, besonders Balladen,

entstanden in gegenseitigem Wetteifer mit wechselseitiger Förderung. Der Xenienkampf vereinigte dann beide gegen die aufdringliche Mittelmäßigkeit und die unberechtigte Anmaßung. Wenn Goethe auch noch länger das Drama ganz von dieser neuen Thätigkeit ausschloß, so wurde nun doch Wilhelm Meister (Lehrjahre) vollendet und Hermann und Dorothea gedichtet. Auch drang er dafür um so mehr in den Freund, diese, wie er mit Recht glaubte, starke Seite seines großen Talents zu neuer und gesteigerter Entwicklung zu bringen. Schon 1794 ermunterte er ihn zu den Maltesern, von denen er damals gehört hatte. Nach reiflicher Erwägung entschied sich Schiller aber für Wallenstein. Goethe nahm an dieser Dichtung den regsten Antheil. Er suchte sie in jeder Weise zu fördern und hat darauf einen entscheidenden Einfluß geübt. Schiller hatte dieselbe in Prosa begonnen, wie man glaubt schon 1794. Goethe's Hermann und Dorothea bestimmte ihn aber zur metrischen Umdichtung in Jamben. Er fühlte sofort, daß Alles eine höhere Form und Gestalt dadurch gewinnen würde. Das Gedicht, überreich an Motiven, gewann aber so große Dimensionen, daß Schiller daran verzweifelte, den Stoff bewältigen zu können. Goethe ermuthigte ihn und trat zuletzt mit dem Rathe hervor, das Stück in zwei Theile zu theilen und mit einem Prolog zu versehen. Der Vorschlag wurde von Schiller mit Eifer ergriffen und die Dichtung erhielt nach und nach die gegenwärtige Gestalt. Auch bei diesen Aenderungen griff Goethe wieder rathend mit ein. Am 18. October 1798 zur Eröffnung des neuen Theaters, dessen Leitung Goethe schon seit Gründung eines eignen Hoftheaters (1791) übernommen, wurde „Wallenstein's Lager" mit großem Erfolge gegeben. Am Geburtstage der Herzogin (30. Januar 1798) folgten „Die Piccolomini" und am 20. April d. J. machte „Wallenstein's Tod" den Schluß. Der Erfolg war ein vollständiger. 1800 erschien die Trilogie zum ersten Male im Druck (Tübingen).*)

Hettner sagt, daß es der leitende Grundgedanke des Dichters gewesen sei, die Wallensteinfabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Tragik der Griechen so nahe komme, als der unvertilgbare

*) Siehe darüber die Literatur bei Gödeke a. a. O. S. 1030. Eine französische Uebersetzung von Benjamin Constant in's Französ. erschien 1809; eine zweite von Colon le Français 1837; eine englische mit Ausschluß des Lagers von Coleridge 1800. Das Lager wurde später von Churchill übersetzt.

Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte. Jedenfalls hatte dies aber nichts mit der Schicksalsauffassung der Alten zu thun. Gegen diese hatte der Dichter sich wiederholt auf's Entschiedenste ausgesprochen. Es ist wahr, er hatte, während er an dem Wallenstein arbeitete, den König Oedipus wieder gelesen und war von der Tragik desselben auf's Tiefste ergriffen worden. Doch war es etwas andres, als die Schicksalsidee, was ihn darin anzog. War es doch grade sie, welche ihn denselben als unnachahmbar für einen modernen Dichter erscheinen ließ. So heißt es darüber in einem Briefe vom 2. October 1797 an Goethe:

„Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so compliziert und von Umständen abhängig wären. Wie begünstigt das nicht den Poeten!

Aber ich fürchte der Oedipus ist seine eigene Gattung und es giebt keine zweite Species davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist, und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist."

Aus dem Briefwechsel der beiden Dichter geht ferner hervor, daß Schiller mit dem astrologischen Motiv seinem Helden nur einen „augenblicklichen Schwung" geben wollte; er fürchtete aber noch immer, daß die Mischung des Thörichten und Abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen anstößig bleiben werde, so sehr auch das Motiv dem Geiste des geschilderten Zeitalters entspreche. Erst Goethe beschwichtigte diese Zweifel, indem er hervorhob, daß das Astrologische nicht gegen das Tragische zu halten, sondern als ein Moment des politisch, historisch, barbarischen Temporären zu beurtheilen und auch keineswegs so thöricht sei, als Schiller annehme, da es auf dem Gefühl des Weltzusammenhangs beruhe. Jedermann wisse, daß die Gestirne einen Einfluß auf einander ausüben, aber Niemand, wo die Grenze dieses Einflusses sei. — Sollte man aber hiernach noch irgend in Zweifel sein, daß es Schiller in dieser Tragödie keineswegs um einen Erfolg der Schicksalsidee der Alten zu thun war, so ist es

nur nöthig den Brief zu lesen, den er am 26. Juli 1800 an den Professor Süvern gerichtet hat.*) Hier heißt es:

„Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart, einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher töten als beleben."

Es ist überhaupt unrichtig, im Wallenstein eine Schicksalstragödie, im Sinne der Alten, zu sehen, so viel darin auch vom Schicksal und der Vorausbestimmung die Rede ist. Wallenstein ist, wie es so viele Heerführer gewesen, Fatalist. Er denkt wirklich wie Oedipus und glaubt dem Schicksal entgehen zu können. Nicht so der Dichter, der diesen schon in der Geschichte gegebenen Zug nur ergriff, um ihn poetisch zu verwerthen. Er zeigt uns im Gegentheil, wie grade dieser Glaube Wallenstein mit in's Verderben reißt, weil von den Voraussagungen, an welche er glaubt, nichts in Erfüllung geht. Für den Dichter selbst aber ist der Zug des Herzens des Schicksals Stimme, für ihn liegen die Sterne desselben in der menschlichen Brust. Alles, was Wallenstein's Untergang in diesem Stücke herbeiführt, beruht auf menschlicher Veranstaltung. Da diese Veranstaltungen aber weniger vom Helden, als den übrigen Personen des Stücks ausgehen, so glaubte Schiller, daß lediglich die Umstände die Krisis desselben herbeiführten, worin er ein besonderes tragisches Moment sah, nach dem Ausspruch des Aristoteles, daß das Hauptgewicht der Tragödie in der Verknüpfung der Begebenheiten liege, womit dieser Philosoph, nach ihm, den Nagel so recht auf den Kopf getroffen habe.

Ich glaube aber kaum, daß die Unschlüssigkeit des nur nach Eingebungen handelnden Wallenstein und seine hieraus entspringende Passivität den tragischen Eindruck des Stücks bedeutend verstärkt. Wenn wir unser Gefühl controliren, so werden wir finden, daß unser Interesse, soweit es den historischen Vorgang betrifft, weit mehr von

*) Im Briefwechsel von Schiller und Goethe. Joh. Wilh. Süvern, geb. 3. Jan. 1775 zu Lemgo, gest. 2. Oct. 1829 zu Berlin als Mitdirector der Abth. für d. öffentl. Unterricht, war damals Rector des Gymnasiums zu Thorn. Er machte sich auch als Uebersetzer (Die Sieben gegen Theben (1799) und Die Trachynierinnen (1802)) neben seiner Abhandlung über den Schiller'schen Wallenstein (1800) bekannt.

der Spannung der geschickt geführten Intrigue als von dem Charakter Wallenstein's gefangen genommen wird. Er ist der Mittelpunkt des Stücks, nicht sowohl weil er die Handlung in Bewegung setzt, als weil sich fast alle Bewegung der Handlung auf ihn bezieht. Ein andres Interesse nehmen die Familienbeziehungen in Anspruch. Man hat die Hinneigung zum Familiendrama dem Stücke trotz seines großen historischen Stils sogar zum Vorwurf gemacht. Daß Schiller nicht schon im Entwurfe der Composition die Zweitheilung seines Dramas in's Auge gefaßt, wird immer bemerkbar bleiben. Der erste Theil bricht ohne befriedigenden Abschluß ab. Goethe hob an dem zweiten Theile auch noch den Vorzug hervor, daß hier Alles rein menschlich verlaufe und das Historische nur wie ein leichter Schleier darüber hingeworfen sei. Im Ganzen sprechen die Personen zu viel; so tief, gedankenreich, glänzend auch fast Alles ist, was sie sprechen. Auch sprechen sie zuweilen nicht sowohl aus ihrem Zustand, als über denselben. Gegen die großen Helden und die Tragik der Shakespearetragödie tritt Wallenstein bei aller Größe zurück. „Unter die blassen Tugendgespenster des bürgerlichen Rührdramas aber trat — wie Tieck es ausgedrückt hat — Wallenstein's mächtiger Geist groß und furchtbar herein. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder hervorgerufen habe."

Schiller hat mit Wallenstein das deutsche historische Drama erst wahrhaft gegründet, und als solches ist dieses nie wieder, selbst nicht von ihm, übertroffen worden. Eine Scene, wie die des Kriegsraths mit Questenberg, steht auch jetzt noch ganz einzig da. Ein besonderer Vorzug ist auch der ächt nationale Charakter des Stücks und die dem deutschen Geiste gemäße Auffassung der Liebe in dem Verhältniß zwischen Thekla und Max. Im „Lager" bewies der Dichter noch überdies seine Kraft im realistischen, vom frischesten Humor belebten Volkston. Das Colorit dieses Gemäldes, welches den stimmungsvollen Hintergrund zu der ernsten Handlung des Wallenstein bilden sollte, ist ganz im Charakter und Geiste der Zeit, die es spiegelt. Schiller, indem er den von Goethe wieder zu Ehren gebrachten alten Hans Sachsischen Reimvers ergriff, wetteiferte mit seinem großen Freunde so glücklich in der Kunst individualisirender volksthümlicher Dar-

stellung, daß Karoline Schlegel spötteln konnte: „Schiller habe sich als Goethe's Schüler goethesker als jemals gezeigt, er habe in Jahren zu Stande gebracht, was Goethe vielleicht in einem Nachmittage geschrieben hätte." Ihr Gatte aber fügte noch wohlmeinend hinzu: „Schiller habe, um den Realisten zu spielen, sich dem Teufel ergeben."

Die Freundschaft der beiden Dichterheroen, ihr gemeinsamer Kampf gegen das literarische Kliquenwesen, gegen Mittelmäßigkeit und Anmaßung hatte natürlich eine große Aufregung und Bewegung zur Folge. Da man den Angriff auf beide für zu bedenklich hielt, suchte man sie durch einseitige Parteinahme zu trennen. An einer Vorliebe für den einen oder den andern konnte es bei der Verschiedenheit der Ansichten und Zwecke ohnedies nicht fehlen. Schiller hatte vielleicht mehr Sympathie im Volk und in der noch außer den literarischen Kämpfen stehenden Jugend, Goethe war Vorbild der meisten jüngeren poetischen Talente, mit Ausnahme vielleicht derer, welche das Drama vor Allem in's Auge faßten. Besonders stand der sich um die beiden Schlegel bildende Kreis, vielleicht mit durch Schiller's Schuld, bald ganz nur auf Seiten Goethe's, während Kotzebue, der in Schiller das große theatralische Talent schätzte, durch die Angriffe der Romantiker sich mit seinem Schildknappen Merkel ganz auf die Seite Schiller's stellte, so sehr sich dieser ihm auch abgeneigt zeigte.

Indeß scheiterten alle Versuche, die Freundschaft der beiden Dichter zu trennen. Ja Schiller ertrug es sogar, daß Goethe, welcher die Schlegel schützte und wohl auch ihre Feindschaft vermeiden wollte, mit diesen den Verkehr ruhig fortsetzte. Das Verhältniß zu Goethe mußte Schiller's dramatische Thätigkeit auch noch dadurch fördern, daß jener, der seit 1791 Director des damals in Weimar gegründeten Hoftheaters war, ihn zu den Geschäften desselben vielfach heranzog. Schon 1796 hatte er ihn zu einer Bühnenbearbeitung seines Egmont und zur Theilnahme an der Einstudirung desselben bestimmt. Später, bei seiner zweiten italienischen Reise, wollte er ihm sogar in seiner Abwesenheit die Leitung des Theaters übergeben, was der Herzog jedoch ablehnte. Doch war er es hauptsächlich, der Schiller 1799 bestimmte, nach Weimar zu ziehen, um ihm und dem Theater so näher zu sein.

Schiller, der schon immer nach einem Stoff ausgesehen hatte, welcher ihm die Vortheile des Königs Oedipus darböte, hatte lange

zwischen den Maltesern und Julian dem Abtrünnigen geschwankt. Endlich glaubte er ihn aber noch glücklicher in Maria Stuart gefunden zu haben. Gleich nach der Aufführung des Wallenstein hatte er diese in Angriff genommen. Am 4. Juni 1799 war bereits das Schema der zwei ersten Acte entworfen. Am 14. Juni 1800 wurde das Stück mit größtem Erfolge gegeben.

Es war ihm darum zu thun gewesen, die Katastrophe gleich in den ersten Scenen zur Erscheinung zu bringen und, indem die Handlung sich nun von dieser zu entfernen schiene, es derselben um so unaufhaltsamer zuzutreiben. Dies näherte das Stück allerdings der Compositionsweise des Königs Oedipus an, enthält aber nichts von der antiken Schicksalsidee. Es stimmt mit ihm besonders darin überein, daß die Schuld der Heldin fast ganz vor und außerhalb des Stücks liegt. Während aber Oedipus seiner Schuld sich nicht in ihrem vollen Umfange bewußt ist, diese sich jedoch nun in ihrer ganzen Wucht vor ihm und gegen ihn aufrichtet, wird die von Maria Stuart mit vollstem Bewußtsein eingegangene Schuld vom Dichter nur leise berührt und so viel als thunlich verschleiert. Der Dichter läßt diese verbrecherische Königin zuletzt mehr als Märtyrerin denn als tragische Heldin untergehen und verliert sich dabei allzusehr in's Schmelzend-Rührende. Eine weitere tragische Schwäche des Stücks liegt in dem unbefriedigenden Ausgang desselben in Bezug auf Elisabeth und mehr noch auf Leicester.

Hettner läßt die Entwürfe: „Die Herzogin von Celle" *) und „Die Kinder des Hauses" in dieser Zeit entstehen. In Bezug auf den letzten steht ihm eine Notiz Schiller's zur Seite. Der wunderliche Plan dieses criminalistischen Stücks wollte das tragische Verhängniß aus der Verknüpfung der Begebenheiten hervortreten lassen. Dies würde aber auch hier nicht im Sinne der Alten, sondern des altenglischen Theaters geschehen sein, wie ja das Studium Shakespeare's bei Schiller dem Studium der Alten immer zur Seite lief.

Goethe war damals mit Herausgabe der Propyläen beschäftigt, was das Interesse der beiden Dichter an der Antike noch steigern mußte. Auch war er vom Herzog zur Uebersetzung des Voltaire'schen

*) In Schiller's dramatischen Entwürfen von Emilia Freifrau von Gleichen-Rußwurm enthalten. (Stuttg. 1867.)

Mahomet angeregt worden, der er sich, aus Rücksicht auf die Bühne, um den Schauspielern neue Gelegenheit zur Uebung in rhythmischen Maßen zu geben, auch unterzog. Das Stück kam 1800 mit einem Prologe Schiller's zur Aufführung. Daneben hatten die Mémoires historiques de Stéphanie Louise de Bourbon-Conti ihm den Gedanken zu einer neuen dramatischen Dichtung eingegeben, durch welche er sich „von dem ungeheuren Stoff der französischen Revolution zu befreien" hoffte, indem er die Herstellung der durch Schuld des Königs und Adels gestürzten Monarchie auf der Grundlage der Volksrechte und des Vertrauens und einträchtigen Zusammenwirkens darstellen wollte. Es kam jedoch nur zur Ausführung des ersten Theils dieser als Trilogie geplanten Dichtung, der aber auch erst 1803 vollendet wurde und unter dem Titel: Die natürliche Tochter zur Aufführung kam. Da Goethe die Bearbeitung des Faust 1797 wieder aufgenommen hatte und den ersten Theil 1806 für beschlossen erklärte, so scheint es, als ob dieser unmittelbar neben der aus einem so ganz anderen Geiste geschriebenen Natürlichen Tochter von ihm fertig gemacht worden sei. Indeß ist wohl anzunehmen, daß das Meiste davon schon vor ihr entstand. Wenigstens war Goethe bereits 1800 im zweiten Theile und zwar an der der Natürlichen Tochter im Geist um vieles verwandteren, in Trimetern gedichteten Helena-Episode beschäftigt. Der Schiller'sche Lehrsatz: daß die Kunst sich über die Wirklichkeit erheben, aber in der Sinnlichkeit stehen bleiben müsse, war damals bei Goethe schon dem anderen gewichen: daß die Kunst ein andres Gesetz als die Natur und daher von dieser in einem bestimmten Umfange zu abstrahiren habe. Schiller ist in dieser Abstraction niemals so weit gegangen als Goethe, aber er wurde doch mit von ihm fortgerissen. Der Goethe'sche Trimeter der Helena machte noch überdies einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er ihn bestimmte, eine Scene der Jungfrau von Orleans, mit der er eben beschäftigt war, gleichfalls in diesem Versmaß zu dichten. Inzwischen behielt Goethe damals neben der Antike doch auch Shakespeare noch immer im Auge, da er Schiller zu einer Bearbeitung des Macbeth für die Bühne aufforderte, der 1800 auf dieser, 1801 im Drucke erschien. Macbeth ist dasjenige der Shakespear'schen Stücke, das sich der antiken Weltanschauung am meisten nähert. Welchen Eindruck dies auf Schiller gemacht, läßt sich an seiner nächsten Tragödie: Die Jungfrau von Orleans erkennen. Wie Mac-

beth nähert sich auch sie jener Auffassung. Der romantische Zug und das Geisterwesen dürfte wohl gleich ebenfalls durch Macbeth mit angeregt worden sein, wie Schiller in der scenischen Behandlung, in Bezug auf Ort und Zeit Shakespeare hier auch wieder näher tritt. Der Einfluß der romantischen Richtung der Zeit und der besonderen Form, in der diese damals in Dichtung und Lehre hervortrat, darf nicht übersehen werden. Die Jungfrau bildet in dieser Beziehung einen entschiedenen Gegensatz zu Maria Stuart, mit der sie jedoch die poetische Glorificirung der katholischen Weltansicht theilt. Selbst hier hat aber die Schicksalsidee nicht die Härte wie bei den Alten, ja selbst nicht einmal wie in Macbeth gewonnen. Johanna verfällt ihrem Schicksal, weil sie das Gebot der Gottesmutter übertreten hat. Daß dieses Gebot ebenso der Natur wie dem Geiste der biblischen Maria widerspricht, ist der hauptsächlichste Mißgriff in diesem Stück. Es ist uns nicht möglich, in der natürlichsten Regung des weiblichen Herzens eine Schuld zu erblicken. Schiller wollte darin den Gedanken symbolisiren, daß nur die völlige Reinheit der Idee ihren Sieg verbürge oder des Siegs doch würdig sei, allein er hat es in einer Weise gethan, die nicht ohne mönchischen Anflug ist. Abgesehen davon übt freilich die Gestalt der Jungfrau, durch die halb märchenhafte, halb göttliche Verklärung, in die sie der Dichter gestellt, einen so magischen Eindruck aus, daß man sich ihm so leicht nicht entziehen wird, zumal sie durch das volksthümliche Pathos, das sie in begeisterter Weise vertritt, dem Herzen so nahe gebracht worden ist. Auch sie geht, und noch mehr als Maria Stuart, als Märtyrerin unter, wodurch sich Schiller der von Lessing bekämpften Corneille'schen Auffassung des Tragischen wieder näherte.

Goethe hielt die Jungfrau für Schiller's gelungenstes Drama. „Es ist so brav, gut und schön — schrieb er ihm — daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß." Es mußte ihm, dem einstigen Realisten, jetzt schon darum besonders gefallen, weil es durch das Wunderbare über die unmittelbare Naturnachahmung herausgehoben wurde. Schiller hielt dies damals für den Weg, „an den religiösen Ursprung des Dramas" wieder anzuknüpfen. Auch hierin zeigt sich der Einfluß der Romantiker und ihrer Doctrin.

Ein Streit, der sich über die Darstellung der Titelrolle erhob, verhinderte damals in Weimar die Aufführung. Erst zwei Jahre später,

nachdem es auf verschiedenen anderen Bühnen großen Beifall gefunden, erschien dieses Drama auch hier (11. Juli 1801). Der erste Druck ist von 1802.*)

Eine Menge Pläne traten damals in Schiller's Geiste hervor. Neben den Maltesern boten sich die feindlichen Brüder als besonders glückliches Thema für ein Drama im Geiste der attischen Bühne an, die Gräfin von Flandern dagegen zu einem Ritterstück**) und die Geschichte des politischen Abenteurers Warbeck zu einem Drama von bedeutender psychologischer Vertiefung. Die Bearbeitung der Gozzi'schen Turandot erhielt aber zunächst, als die leichtere Aufgabe, den Vorzug. Schiller wurde durch die romantisch-phantastische Form dieses Stücks angezogen, der er einen tieferen Gedankengehalt zu geben gedachte. Es erschien 1802 im Druck. Noch ehe es beendet war, hatte sich der Tell eine Zeit lang dazwischen gestellt. Die Schwierigkeiten, die sich der Ausführung dieser schönen Aufgabe aber darboten, bewirkten, daß nun doch: Die feindlichen Brüder oder Die Braut von Messina zunächst in Angriff genommen wurde. Mitte August 1802 ward die Dichtung begonnen, am 1. Februar 1803 war sie beendet, am 19. März dieses Jahres fand die Aufführung statt und 1803 erschien sie im Druck.***) Sie repräsentirt den Culminations- und den Wendepunkt von Schiller's antikisirender Richtung und ist überhaupt nur daraus erklärlich, daß die Form jetzt zur Hauptsache seines poetischen Schaffens geworden war. Sie wirkt daher auch nur durch diese. Der lyrische Schwung der gedankenreichen Chöre und die feierliche Haltung des Ganzen wird immer einen bedeutenden, glänzenden, aber doch auch künstlichen Eindruck machen, indem die Vermischung antiker und romantischer Elemente und die dem modernen Leben fremde Weltanschauung den reinen Geschmack und ein auf Wahrheit dringendes Gefühl nicht völlig befriedigen können. Nicht weil — wie Schiller jüngst erst an Körner geschrieben — jeder Stoff seine besondere Form haben wolle, und die

*) Siehe die Literatur bei Gödeke a. a. O. S. 1032. Eine französische Uebersetzung v. Cramer erschien Paris 1802; eine andre v. Daulnoy Düsseld. 1815; eine italienische v. Schade. Sorau 1831; eine englische v. Miß Swanwich 1846.

**) Den Entwurf findet man in dem Buche der Freifrau von Gleichen-Rußwurm.

***) Siehe die Literatur bei S. Gödeke 1033. Eine englische Uebersetzung The bride of Messina erschien München 1839, eine andre von A. Lodge London 1841; eine italienische La sposa di Messina von W. E. Frye. Mannh. 1826.

Kunst darin bestehe, die passende für einen jeden zu finden, hatte er diesem Stoff grade diese Form gegeben, sondern weil er für eine derartige Form einen Stoff suchte, hatte er grade jetzt diesen erwählt.

Obschon Schiller erklärte, durch die Darstellung der Braut von Messina zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie empfangen zu haben, verfolgte er doch die darin eingeschlagene Richtung nicht weiter, sondern wendete sich derjenigen Dichtung zu, die mehr als jedes andre seiner Dramen der späteren Zeit sich Shakespeare und dem Geist seiner Jugend wieder näherte.

Er hatte im Vorwort zur Braut von Messina bemerkt, daß es zu allen Zeiten nicht das Publikum gewesen sei, welches die Kunst herabgezogen habe, sondern immer nur die Künstler die Kunst in Verfall gebracht hätten. Allein das Urtheil Karl August's: Schiller reite ein Steckenpferd, von dem die Erfahrung ihn absetzen werde, mochte ihn um so bedenklicher machen, als gleichzeitig die Mißerfolge Goethe's bei ähnlichen Bemühungen, wie die seinen, ihn überzeugen mußten, daß nicht jeder Weg zu den vermeintlichen Idealen der Kunst der richtige sei. Es verdient bemerkt zu werden, daß sich Schiller gegen die neueste Kunstphilosophie ungleich abweisender als Goethe verhielt. Und er damals überhaupt, wenn auch nur vorübergehend, gegen Goethe eingenommen war.

„Wenn Goethe — schreibt er am 17. Febr. 1803 an W. Humboldt — noch einen Glauben an die Möglichkeit von etwas Gutem und eine Konsequenz in seinem Thun hätte, so könnte hier in Weimar manches realisirt werden, in der Kunst überhaupt und im Dramatischen. Es entstände doch etwas und die unselige Stockung würde sich geben. Allein kann ich nichts machen; oft treibt es mich, mich in der Welt nach einem andren Wohnort umzusehen, wenn es nur irgendwo leidlich wäre, ich ginge fort."

In der That mußte Schiller damals von Goethe durch manches herabgestimmt werden. Die Uebersetzung des Voltaire'schen Tancred mochte ihn wenig ansprechen. Das Verhältniß zu den Schlegel und die Rücksicht, die ihnen durch die Darstellung des Jon und Alarkos bewiesen wurde, war ihm verdrießlich. Die natürliche Tochter mochte ihm wohl auch nur bedingungsweise gefallen, wenn er von der Darstellung auch, wie er sagt, einen großen Eindruck empfangen hatte. Der Briefwechsel enthält fast nichts über sie. Wie sehr in diesem Stück das Individuelle in's Allgemeine aufgelöst worden, wird

durch das Personenverzeichniß dieses Dramas schon angedeutet, welches nur einen einzigen Namen, sonst lauter allgemeine, durch Stand, Rang und Beruf bestimmte Bezeichnungen für die verschiedenen darin auftretenden Personen enthält. Auch die gedankenreiche und geglättete Sprache zieht gern für das Besondre den allgemeinen Ausdruck vor. Welch ein Contrast nun, daß Schiller, der einstige Idealist, jetzt, ohne das Ideale doch aufzugeben, dem Realistischen sich wieder entschiedener zuwendet, während Goethe, der einstige Realist, dem die Empfindung Quelle und Inhalt aller Dichtung war, den Schiller wegen der Einseitigkeit seiner Naturbeobachtung meiden zu sollen glaubte, sich immer mehr in Abstractionen verliert und die Natur nur noch zur Symbolik allgemeiner Begriffe verwenden zu können glaubt. Die Art, wie man in Berlin der natürlichen Tochter begegnete, wird dem deutschen Namen immer zur Schande gereichen. Nöthig aber war es gewiß, daß man sich grade wegen der Autorität, mit der hier eine einseitige Richtung vertreten wurde, wenn auch gewiß mit der nöthigen Achtung, so doch mit Offenheit darüber aussprach. Goethe selbst ließ sich im Drama durch alle Mißerfolge von seinem neuesten Kunstprincip nicht wieder abbringen, wie Des Epimenides Erwachen, Die Pandora und der zweite Theil des Faust hinlänglich darthun.

Schiller hatte kaum auf Wunsch des Herzogs mit ein paar Uebersetzungen französischer Lustspiele: Der Parasit und Der Neffe als Onkel freundliche Aufnahme auf der Bühne gefunden, als er auf ihr am 17. März 1804 mit seinem Wilhelm Tell hervortrat und alle seine früheren Erfolge überflügelte. „Gelänge es (das Stück), so wie er es im Kopfe habe, hatte er an Körner geschrieben, so solle es die Bühnen von ganz Deutschland erschüttern“ — und es erschütterte sie. Noch heute ist Tell das volksthümlichste Stück derselben, von unvergänglicher Frische und unvergänglichem Reiz. Jugendliches Feuer und männliche Reife haben sich darin auf's schönste durchdrungen. Es ist das Seitenstück zu Don Karlos. Wie dieser tritt es für die ewigen Rechte der Menschheit ein. Diesmal nicht durch einen Einzelnen für ein selbst fernbleibendes unterdrücktes Volk, sondern durch dieses Volk selbst, in edler Schlichtheit und mit treuherziger Beredtsamkeit in den mannichfaltigsten ansprechendsten Gestalten. Bewundernswerth ist die Kunst, mit der es dem Dichter gelungen, Ton, Sprache, Empfinden und Charakter desselben auf eine ideale

Höhe zu heben, ohne der Natürlichkeit doch wesentlich Abbruch zu thun. Nicht minder vorzüglich ist die stimmungsvolle Treue des landschaftlichen Colorits.

Bei einem Stück, in dem nicht ein Einzelner, sondern ein ganzes Volk der Held ist, muß die Darstellung allerdings sehr in's Breite gehen, wenn sie zugleich von individuellem Interesse sein soll. Indem aber Schiller noch darauf ausging, den Zustand der Zeit und des Lebens in möglichster Vollständigkeit zu veranschaulichen, mußte sie sich in dieser Breite zugleich in eine Anzahl einzelner Gruppen mit verschiedenen, wenn auch durch ein gemeinsames Interesse wieder verbundenen Interessen zersplittern. Dies wurde noch dadurch vermehrt, daß er doch wieder aus diesem Volk einen Einzelnen besonders hervorzuheben, ihn in einen gewissen Gegensatz zu den Uebrigen zu setzen, und überhaupt die im Volke bestehenden Gegensätze mit zur Erscheinung zu bringen beabsichtigte. Tell, als Einzelner aus dem Volke, welches der eigentliche Held des Stückes doch blieb, konnte also immer nur ein partieller Held desselben werden. Ja er steht nicht einmal im Mittelpunkte des Hauptinteresses der Handlung, welches die Befreiung der Schweizer ist, die er nur mittelbar mit herbeiführt, indem er sein und seiner Familie Leben vertheidigt und sicherstellt. So geschieht es, daß er in der Hauptscene des Stücks, in welcher der Grundgedanke desselben am entschiedensten hervortritt, fehlt und auch fehlen mußte; das Schweizervolk dagegen, welches hier durch seine Vertreter als der wahre Held erscheint, in der Hauptscene des Tell (bei dem Apfelschuß) eine nur schwächliche Rolle spielt. Mit einem Wort, das Stück leidet bei all seiner Schönheit an der Zweitheiligkeit seines Helden. Um allein als der Held des Stücks zu erscheinen, handelt Tell auch zu wenig. Er ist nur der Held des dritten und vierten Actes. Daß er im fünften überhaupt noch eine Rolle spielt, ist nur durch einen Kunstgriff des Dichters, durch die Einführung eines neuen Motivs, möglich geworden. Und hier berühre ich eine zweite Schwäche des Dramas. Schiller glaubte ganz unbedenklich an die Berechtigung seiner Helden vom Rütli, die Berechtigung zu der That Tell's glaubte er dagegen erst noch erbringen zu müssen. Er läßt daher den schweigsamen Tell, der doch, nach seiner Versicherung, „nicht lange zu prüfen und zu wählen" im Stande sein soll, in dem großen Monologe des vierten Acts aus dem Charakter fallen und hält es noch immer für nöthig,

ihn im fünften Act dem Parricida gegenüberzustellen, den er freilich, wie schon gesagt, auch noch deshalb braucht, um Tell für diesen Act überhaupt noch dramatisch lebensfähig zu erhalten. Doch was wollen diese oder ähnliche Einwürfe gegen die Schönheit und Macht sagen, die dieser Dichtung, die 1805 zum ersten Male im Druck erschien,*) die Unsterblichkeit sichern.

Schiller stand damals im Zenith seines Ruhms. Anerkennung und Bewunderung kamen ihm mit vollen Händen und Herzen von den Thronen wie aus den Städten und Hütten entgegen. Es ist mir immer als einer der schönsten Züge an Goethe erschienen, der ihn auch zweifellos als großen und edlen Menschen kennzeichnet, daß ihn zu einer Zeit, da Mißerfolge ihn vielfach kränken mußten, der Ruhm seines Freundes völlig neidlos ließ, ja daß er, denselben zu fördern, nicht müde wurde.

Noch vor Aufführung des Tell hatte sich Schiller dem im Grundgedanken dem Warbeck verwandten Stoffe des falschen Demetrius zugewendet, der leider Fragment bleiben sollte, aber in diesem den Dichter ganz noch auf voller Höhe zeigt. Mit dem zum Empfange der jungen russischen Großfürstin gedichteten Prologe: Die Huldigung der Künste feierte er noch einmal reiche Triumphe. Die Uebersetzung der Phädra (Dec. 1804) war sein Schwanengesang. Am 9. Mai 1805 endete der Tod ein Leben, das reich an Kämpfen, Schmerzen und Arbeit, aber auch an höchsten Freuden, an Ruhm und Segen gewesen ist.

Goethe, damals selbst leidend und durch diesen unersetzlichen Verlust auf's tiefste bewegt, suchte, wie er dies stets in schweren Tagen gethan, Trost in der Arbeit. Obschon hauptsächlich mit wissenschaftlichen Forschungen beschäftigt, wendete er sich alsbald dem Abschluß des ersten Theiles des Faust zu, welcher im Jahre 1808 erschien. Es war Zeit, daß er sich der Nation wieder in seiner ganzen Dichtermacht zeigte. Oder wo ist die Dichtung, die so wie diese das Höchste und Tiefste, Himmel und Hölle, Göttliches nnd Menschliches, das Streben

*) Siehe die Literatur bei Gödeke a. a. O. S. 1034. Eine franz. Uebersetzung von Merle d'Aubigny erschien 1819 in Hamb.; eine andre von Ed. Durre, Paris und Straßb. 1839; eine englische von W. Peter in Heidelb. 1839 und von A. C. White und L. Braunfels 1841 in Bonn.

in's Schrankenlose und das Reizvolle in der Beschränkung in zugleich so tiefsinniger und naiver, so erhabner und volksthümlicher Weise und mit einem Humor zur Darstellung bringt, der ungestraft selbst noch das Höchste streift und sich bis zu dem Niedrigsten herabläßt. Goethe erschien nun doch wieder nach allen Triumphen Schiller's als der größere Dichter, wenn es auch immer wahr bleiben wird, daß dieser ihm nie unterzuordnen, sondern als ein Genie von ganz eigenartiger Bedeutung neben ihm anzuerkennen ist.

Goethe war damals noch immer der Leiter des herzoglichen Theaters. Im Jahre 1808 hatte er seine in einem Entwurf: Regeln für Schauspieler von 1803 aufgestellten Principien in einem Umfange zur Verwirklichung gebracht, daß, wie er sagt, auf seiner Bühne Natur und Kunst sich völlig durchdrangen. Betrachtet man freilich diese Regeln genauer, die sich, wie ich glaube, zu den Ansichten von der Schauspielkunst, mit denen er 1790 die Leitung des Theaters übernommen hatte, wie seine natürliche Tochter zur Iphigenia verhalten dürften, so wird man finden, daß er damit, besonders was den mimischen Theil derselben betrifft, sich dem französischen Akademismus und Conventionalismus in bedenklicher Weise wieder näherte. Andrerseits wird man deshalb aber doch nicht glauben dürfen, daß Wahrheit, Geist und Empfindung darüber verloren gegangen seien. Dies beweist schon allein sein 1815 veröffentlichter Aufsatz „Shakespeare und kein Ende". Er besteht aus drei Theilen. Der erste betrachtet Shakespeare als Dichter überhaupt, der zweite verglichen mit den Alten und Neueren (beide sind schon 1803, also gleichzeitig mit den Regeln, geschrieben), der dritte beurtheilt ihn als Theaterdichter. Die Schätzung Shakespeare's ist in diesem letzten, jedenfalls erst 1815 geschriebenen Theile offenbar eine geringere, als in den beiden früheren Abschnitten, doch hatte er sich 1805 in den Anmerkungen zu Rameau's Neffe noch ungleich geringschätziger über denselben geäußert, insofern er hier Shakespeare's Dichtungen nur als „barbarische Avantagen" bezeichnet, zugleich aber freilich in Rücksicht auf ihre Zeit und Nation für „im höchsten Sinne untadelig" hält — ein Beweis, daß man auf den einzelnen Ausdruck auch in der uns vorliegenden späteren Schrift kein zu großes Gewicht legen darf. Im Ganzen stellt Goethe noch jetzt Shakespeare sehr hoch, wenn er für ihm auch nicht mehr der alleinige Gott wie zur Zeit seiner poetischen Jugend ist. Noch immer ist er

ihm aber ein höheres Wesen, dem wie dem Weltgeiste nichts verborgen sei, nur daß er nicht wie dieser aus seinem Wissen ein Geheimniß, sondern all seine Geschöpfe zu seinen Vertrauten mache, die alle, wenn auch wider Wahrscheinlichkeit, ihr Herz in der Hand trügen. Für das Auge aber habe er niemals gedichtet, sondern immer nur für den inneren Sinn, daher mehr für das Lesen, als für das Schauen, da Vieles, was er darstelle, sich besser imaginiren, als sichtbar zeigen lasse, wobei es leicht störend, ja widerlich werde. Auch hierin wird man Goethe noch so weit Recht geben können, als Shakespeare, obschon er nicht für das Lesen, sondern nur für die Bühne schrieb, so doch für eine Bühne, die noch ganz davon absah, das Malerische, woran doch seine Werke so reich sind, sichtbar zu machen, sondern dies der Imagination der Zuschauer ganz überließ. — Wichtiger ist, was Goethe von Shakespeare im Vergleich zu den Alten und den Neueren sagt. Den wesentlichen Unterschied zwischen der Tragik der Alten und der Modernen will er hauptsächlich darein gestellt wissen, daß jene das „Unverhältniß zwischen Sollen und Vollbringen, diese von Wollen und Vollbringen" in's Auge gefaßt hätten. Shakespeare's eigenthümliche Größe bestehe nun darin, daß bei ihm Sollen und Wollen so viel als möglich im Gleichgewichte erscheinen, so jedoch, daß schließlich das Wollen noch unterliegt; daß Shakespeare ferner das Sollen nicht nur in die Charakteranlage und das Gewissen, sondern zugleich in die äußeren Verhältnisse und ihren Zusammenhang lege, doch so, daß darin das Wirken einer sittlichen Macht zu erkennen ist. Indem aber Shakespeare das Nothwendige so sittlich mache, verknüpfe er zu unsrem freudigen Erstaunen die alte und neue Welt. Hier sei der Punkt, wo wir ihn zu studiren hätten. — Man sieht, daß Goethe hier durch Shakespeare die Schiller'schen Zweifel gelöst sieht, ob und wie das Verhängniß der Alten im neueren Drama einen Ersatz finden könne. Auch Schiller hatte gefunden, daß ein Stück wie Richard III. durchaus die volle Stärke der tragischen Wirkung habe wie irgend eine Tragödie der Alten, daher er ihn in seinem Briefe vom 28. November 1797 an Goethe als eine der erhabensten Tragödien pries, die er kenne. Wie wenig er aber den Grund hiervon damals erkannte, bewiesen seine nächstfolgenden Tragödien, besonders die Braut von Messina. Goethe aber sah ein, daß Shakespeare an die Stelle der starren Nothwendigkeit und der alle Freiheit und Zurechnungsfähigkeit

aufhebenden Vorausbestimmung eine durch sittliche Gesetze geleitete Weltordnung setzte, in der sich zwar eine göttliche Vorsehung offenbart, die aber mit der Freiheit in einem bestimmten Umfang verträglich ist.

Dagegen versuchte Goethe den Theaterdichter in Shakespeare völlig herabzusetzen, obschon er ihm doch das höchste dramatische Genie dabei zuerkennt. Dies beruhe nun eben darauf, daß er sich nur an die Einbildungskraft, nicht an das Auge wende, wozu er übrigens bei dem Zustande seiner Bühne auch vollkommen berechtigt gewesen sei. Es ist nur zu verwundern, wie Calderon, bei dem Goethe mit Recht Alles im höchsten Sinn theatralisch findet, hierzu bei derselben Einrichtung der Bühne gelangen konnte? Theatralisch ist aber nach Goethe Alles, was für das Auge zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Auch Shakespeare zeige derartige Momente in seinen Stücken, es seien aber bei ihm „nur ausgesäete Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten würden". Sein großes Talent sei das eines „Epitomators der Natur" und sein besondres Verdienst, sich dadurch begrenzt zu haben, daß er die Welt und das Universum in jedem seiner Stücke auf einen bestimmten Begriff, und zwar stets auf einen andern bezogen habe. Goethe wollte durch dies alles demonstriren, daß Shakespeare, um heute mit Erfolg aufgeführt werden zu können, einer Ueberarbeitung in Rücksicht auf den Zustand der heutigen Bühne bedürfe. Nichts aber lag ihm ferner, als ihn wie Voltaire herabzusetzen, um dafür selbst um so höher zu stehen.

Zerwürfnisse, welche damals durch Kotzebue und die Jagemann herbeigeführt wurden, bestimmten Goethe zum Rücktritt von der Leitung der Bühne. Auch als Dichter zog er sich nun ganz von dieser zurück. Liest man doch sogar in Wilhelm Meister's Wanderjahren folgende Stelle:

„Das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht einen Pöbel voraus; die Schauspielkunst, weit entfernt die übrigen Künste zu fördern, bedient sich ihrer, aber verdirbt sie." „Die sämmtlichen Künste kommen mir vor wie Geschwister, von denen die meisten zu guter Wirthschaft geneigt wären, eins aber, leicht gesinnt, Hab' und Gut der ganzen Familie sich zuzueignen und zu verzehren Lust hätte. Das Theater ist in diesem Falle, es hat einen zweideutigen Ursprung, den es nie ganz, weder als Kunst, noch Handwerk, noch als Liebhaberei verleugnen kann."

Erst 1825 näherte sich Goethe wieder dem Drama. Er nahm die Faustdichtung auf, zunächst nur eine nochmalige Revision der Helena. 1827 wird die inzwischen wieder unterbrochene Arbeit dann fortgesetzt und zwar an dem vierten Acte des Stücks begonnen. Im Jahre 1831 ward es vollendet, 1833 erschien es bei Cotta im Druck.

Es war ein ungeheures Unterfangen, ein Werk, welches im ersten Feuer, im Sturm und Drang der Jugend entworfen und begonnen worden, im höchsten Alter, fast an der Schwelle des Grabes, zum Abschluß zu bringen. Hatte der um zehn Jahre jüngere Schiller in der Vollkraft seines Genies doch schon vor fast dreißig Jahren hieran gezweifelt. „Mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung — hatte er Goethe 1797 geschrieben — was mich daran ängstigt, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach eine Totalität der Materie zu fordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält." Was Goethe damals geantwortet, scheint ihn auch jetzt wieder beruhigt zu haben — er glaubte in diesem Falle die höchsten Forderungen mehr nur zu berühren, als zu erfüllen zu brauchen. Das Ganze werde doch immer nur ein Fragment bleiben. Die symbolisirende Art der Darstellung, an der er seitdem im Drama festgehalten hatte, mußte ihm dies noch erleichtern, zumal er jetzt den seltsamen Grundsatz aufstellte, daß die Wirkung einer Dichtung im „Incommensurablen" liege und dies im Drama „die nur leise Beziehung einer Scene zur andren" gradezu fordre. Auch lag der Plan in der Hauptsache vor. Die Helenascene war fertig. Selbst die große Schlußscene des Stücks, vielleicht der ganze letzte Act mit Ausnahme der ersten Scenen gehören einer früheren Zeit an, da Goethe sich 1815 gegen Boisserée in diesem Sinn geäußert; wahrscheinlich fällt die Entstehung in die Jahre 1805—8. Der Stil erinnert an die Pandora, und Scherer (Aus Goethe's Frühzeit) bemerkt, daß sie dem Calderoncultus jener Jahre sehr ähnlich sähe. Die ganz spiritualistisch symbolisirende Richtung, die Goethe im Drama eingeschlagen, mußte nothwendig zur Wiederanknüpfung an die mittelalterlich scholastische Kunst hinführen. Kein Wunder also, daß der Faust zuletzt in ein Mysteriendrama ausläuft und der Dichter sich auch noch dieser Form in einem großen Sinne bemächtigte und ihm den Stempel seines Genius aufdrückte. Scherer glaubt ferner, daß nach

den von ihm und anderen Gelehrten darüber angestellten Forschungen auch noch folgende Scenen in jenen früheren Jahren entstanden sein dürften, als: Faust, Ariel und Geisterkreis — Faust und Mephisto am Kaiserhofe — Mephisto, Wagner und Baccalaureus. — Classische Walpurgisnacht — Faust im politischen Treiben (?) — Faust thätig schaffend (?) — Vor dem Palast.

Es wird nicht geleugnet werden können, daß das mit Sicherheit einer früheren Zeit Angehörende weitaus zu den gelungensten Theilen der Dichtung gehört, daß aber auch sie an der Einseitigkeit leiden, welche allen dramatischen Arbeiten Goethe's aus dieser Periode anhaftet. Nichtsdestoweniger muß die Fertigstellung dieses von Vielen ekstatisch bewunderten und darum von Anderen scharf angefochtenen zweiten Theiles in dem hohen Alter des Dichters Staunen erregen. Dies gilt auch von der dichterischen Intention, die demselben zu Grunde liegt, überhaupt, obschon sie der dramatischen Form widerstrebt und der dramatische Werth desselben jedenfalls sehr gering ist, wie es dem Dichter wohl auch nie darum zu thun war, eine eigentliche Tragödie darin schaffen zu wollen. Dies enthebt mich der Aufgabe, näher auf diese Dichtung einzugehen, da ich mit dem allgemeinen poetischen oder geistigen Werth derselben hier nichts zu thun habe. Es mögen daher einige kurze Andeutungen genügen.

Goethe wollte in diesem zweiten Theile seinen Helden durch eine Reihe würdigerer Verhältnisse als die des ersten Theils in höhere Regionen führen. Allein, wie Hettner sehr richtig bemerkt, ist dieser hierbei ein ganz anderer Charakter, ein ganz anderer Held geworden, ein Held überdies, der fast vier Acte lang wenig mehr als eine passive Rolle spielt. Wie bedeutend auch ideal, erscheint er doch ganz unpersönlich und individualitätslos. Nicht ein einzelner Mensch als Symbol der Menschheit, sondern die blos personificirte Menschheitsidee sei hier der Held. An die Stelle der Geschichte Faust's sei die symbolische Darstellung der Hauptrichtungen menschlicher Entwicklung getreten. Ich kann diesem Urtheil nur beistimmen.

Goethe selbst hielt 1827 die Darstellung noch für möglich. 1829 trat er von dieser Ansicht zurück. Heute, da das Theater fast nur noch ein Unterhaltungsort ist, hat man diese tiefsinnig-dunkle, symbolische Dichtung zu einem Ausstattungsstücke gemacht. Sie ist hierdurch ein Zugstück geworden in welchem die Virtuosität der Regie,

da es an Virtuosen der Schauspielkunst zu fehlen beginnt, als neue theatralische Macht eingetreten ist, um verhältnißmäßig leichte Triumphe zu feiern. Dieser Erfolg sollte indeß nicht darüber täuschen, daß diese Dichtung, wie hoch man auch den Gedanken- und Ideengehalt, ja die poetische Form derselben stellen möchte, in ihrer Verwirklichung auf der Bühne für die Geschichte der Entwicklung unsres Dramas doch nichts weiter sein kann, als eine glänzende Curiosität.

Das Leben Goethe's erhielt durch sie aber jedenfalls einen überaus würdigen Abschluß. Am 22. März 1832 Abends zwölf Uhr entschlief, fast dreiundachtzig Jahr alt, der größte Dichter der Zeit, der, wie er unsre ganze heutige Bildung begründet hat, der deutschen Nation auch erst ein ganz nationales und dabei volksthümliches Drama, so wie später sein erstes classisches Drama und in Faust eine Dichtung von universaler Bedeutung in dramatischer Form gab.*)

XII.

Die Dramatiker der romantischen Schule.**)

Die Gebrüder Schlegel. — L. Tieck. — Bernhardi. — Hölderlin. — Novalis. — Wilhelm v. Schütz. — Baron de la Motte Fouqué. — Cl. Brentano. — Achim v. Arnim. — Z. Werner. — A. G. Oehlenschläger. — H. v. Kleist.

Wir haben im Laufe dieser Darstellung dem Romantischen schon wiederholt zu begegnen gehabt. Schiller hat sogar die ganze neuere Dichtung und Kunst im Gegensatz zu denen der Alten, als der classischen, mit dem Namen der romantischen bezeichnet, insofern er das Classische mit dem Naiven, das Romantische mit dem Sentimentalischen identificirte. Selbst die Romantiker, welche das Naive und Sentimentalische nicht so betrachteten, kommen doch darin mit ihm überein, daß zwischen

*) Siehe darüber: Koberstein, A., Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 4. Ausg. Leipz. 1866. — Schmidt, J., Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod, 5. Auflage. Leipz. 1866. — Hettner, H., Die romantische Schule. Braunschw. 1850. — Haym, R., Die romantische Schule. Berl. 1870.

**) Goethe's Werke erschienen in englischer Uebersetzung in Bohn's Standard Library 1851. — Schiller's Werke, französisch von Barante, Paris 1821. — von Ad. Regner 1859—61 englisch in Bohn's Standard library 1853; italienisch von Andrea Maffei 1844. — Siehe über Goethe auch noch H. Grimm, Goethe Vorlesungen 2 Bde. Berlin 1877.

der Dichtung und Kunst der Griechen und denen der neueren christlichen Völker ein Gegensatz besteht, der sich am besten als der des Classischen und des Romantischen bezeichnen lasse. Wie aber immer der Begriff des Romantischen gefaßt werden möge, so ist doch so viel gewiß, daß es innerhalb der christlichen Culturvölker eine Menge Dichter, ja ganze Dichtungsperioden giebt, denen wir diesen Namen verweigern werden. Die romantische Schule würde sich leicht aus diesem Widerspruch mit der Erklärung ziehen, daß diese Schriftsteller und Perioden nur deshalb nicht romantisch seien, weil sie überhaupt nicht poetisch sind, da die beiden Schlegel sich ja selbst noch bei Lessing besannen, ob sie ihm diese Eigenschaft zuzuerkennen hätten.

Wenn hiernach eine Anlage, welche nur erst bei den christlich-germanischen Völkern zu voller Entwicklung gekommen sein soll, doch darum noch nicht bei allen Individuen dieser Völker, selbst den poetisch beanlagten, wirklich zur Entwicklung kommt, so ist die Thatsache, daß das Romantische der Dichtung der Griechen fehlt oder zu fehlen scheint, noch kein vollgültiger Beweis, daß ihnen die Anlage dazu auch völlig gefehlt habe.

Daß das Romantische immer sentimentalisch oder das Sentimentale immer romantisch sei, ist keineswegs festgestellt. Wenigstens lassen sich auch romantische Dichter noch als naive und sentimentalische unterscheiden. Noch weniger aber deckt sich der Gegensatz von christlich und heidnisch mit dem von romantisch und classisch oder von sentimentalisch und naiv. Es hat selbst noch ältere Völker als die Griechen gegeben, deren Poesie, obschon heidnisch, romantisch und sentimentalisch genannt werden kann; wie die der Inder. Das Christenthum ist unstreitig durch die die Subjectivität des Geistes in ihrer ganzen Tiefe ergreifende und aufregende Innerlichkeit seines Wesens eine bedeutende Quelle des Romantischen, gleichwohl sind gerade die kirchlichsten Zeiten verhältnißmäßig wenig romantisch gestimmt gewesen. Dies erklärt sich aber nur daraus, daß in ihnen die Religion zu sehr in starren Glaubensformeln aufgegangen war und diese die Subjectivität des Geistes eben so sehr in Fesseln legten, als die im Dienst der Kirche zur Ausbildung gelangte scholastische Wissenschaft, welche die Religion in ein oft ganz leeres Begriffswesen auflöste. Auch hat das Christenthum auf die romanischen Völker einen andern Einfluß ausgeübt, als auf die rein germanischen Völker, wie bei jenen auch Dichtung und Kunst einen

andern Charakter als bei diesen gewonnen haben, was selbst für das Romantische gilt. Die geistige Natur dieser verschiedenen Völker ist eben eine verschiedene, und diese Verschiedenheit läßt die romanischen Völker ein größeres Gewicht auf die Form, die germanischen auf die Innerlichkeit legen, sie giebt der Dichtung und Kunst der ersteren einen mehr geistig sinnlichen, denen der letzteren einen mehr sentimentalen Charakter. Daß Romantische gewinnt aber in der Verbindung mit dem Sentimentalischen an Stärke und Intensität, daher wir es bei den germanischen Völkern ungleich stärker ausgebildet finden, als bei den romanischen, deren Dichtung und Kunst sich dem Classischen nähert, nur daß sie im Ganzen spiritualistischer und phantastischer sind. Daß der Name romantisch gleichwohl von den Romanen zu stammen scheint, läßt sich daraus erklären, daß die romanischen Völker, besonders die Italiener, die Begründer der neuen Cultur überhaupt sind und daher auch das, was wir in dieser romantisch nennen, bei ihnen zuerst zum Vorschein kommen mußte. Die Germanen hatten aber schon lange vorher eine romantische Poesie. Die Schlegel und Novalis leiten den Namen romantisch von der Romanpoesie ab. Allein auch diese Bezeichnung einer der dem Romantischen eigenthümlichen Kunstformen ist, wie die der Romanze, den Namen der Völker entlehnt, bei denen sie sich zuerst gezeigt haben.

Schon vor der Annahme des Christenthums hatte die Liebe, sowie überhaupt das Verhältniß der beiden Geschlechter bei den germanischen Völkern einen tief im Gemüthsleben derselben wurzelnden idealeren Charakter. Das Christenthum gab aber beiden noch eine größere Vertiefung, die man vergeblich bei den romanischen Völkern sucht. Wie es der Liebe bei diesem an Gemüth und Gemüthstiefe fehlt, so fehlt dieses auch ihrer Poesie, so phantasie- und geistvoll, so voll sinnlicher Kraft und formaler Schönheit diese auch sein möchte. In ihr bietet der Witz Ersatz für den Mangel an Humor, wie der Geist für den an Gemüth. An der Stelle des Sentimentalischen zeigt sich hier, wie die Dichtungen Petrarca's, Dante's und Calderon's zeigen, ein spiritualistischer, zur Allegorie oder zum Phantastischen neigender Zug.

Wenn sich unter dem Einfluß des romantischen Geistes vorzugsweise die Malerei entwickelt hat, und die Entwicklung dieser letztern von den Italienern ausging, so bleibt doch zu beachten, daß der Charakter der Malerei der romanischen Völker, besonders der Italiener, der

plastischen Kunst und der Antike um vieles näher steht, als der der Malerei der germanischen Völker, insbesondere der Niederländer. Und wenn die spanische Malerei, namentlich die der Madrider Schule, dieser letzteren in einigen Beziehungen sich nähert, so wird niederländischer Einfluß dabei nicht übersehen werden dürfen. Doch auch die Araber hatten hier ein romantisches, wenn auch nur spiritualistisch-phantastisches Element in das geistige Leben hereingetragen.

Man sollte meinen, daß die katholische Religion der Romantik günstiger wäre, als der Protestantismus. Allein es hat sich gezeigt, daß jene sich ungleich mehr an die Phantasie und die Sinne, diese dagegen mehr an das Gemüth, wenn schon zugleich und in noch größerem Umfang an den Verstand wendet. Wichtiger aber ist, daß während jene die Subjectivität zu beschränken sucht, der Protestantismus, wenigstens bei seinem ersten Auftreten und insofern er seinem Ursprunge treu bleibt, die Subjectivität des Menschen zur Freiheit entband und entbindet. Ein Dichter wie Shakespeare und eine Romantik wie die seine war nur in einem protestantischen Lande und unter dem Einflusse jener großen geistigen Bewegung möglich, die man die Reformation nennt. Ich habe schon früher auf den Unterschied hingewiesen, welcher zwischen dieser englischen Romantik und der gleichzeitig sich in Spanien entwickelnden Romantik besteht.

Es waren aber noch zwei andere Einflüsse, welche auf die Entwicklung des romantischen Geistes einwirkten: das Ritterthum und die Renaissance. Der Einfluß des ersteren ist von mir schon genügend beleuchtet worden. Was den der letzteren betrifft, so möchte es fast scheinen, als ob er der Romantik nur entgegengewirkt haben könnte. Dies ist unmittelbar auch der Fall. Indem aber die Renaissance den poetischen Geist überhaupt wieder förderte und steigerte, mußte sie auch den in ihm enthaltenen romantischen Tendenzen zu Gute kommen. Weder die spanische noch die englische Dichtung, besonders das Drama, würden sich ohne diesen Einfluß, dem sie im Wesentlichen doch widerstanden, und der in England mit dem der Reformation zusammenfiel, zu so wunderbarer Höhe entwickelt haben, die sie hier durch einzelne große Talente und Genies erreichten, und doch ist sind hier und dort im höchsten Sinne romantisch. In Deutschland war damals dazu die Bildung im Allgemeinen zu niedrig. Hier blieb der Einfluß der Renaissance fast ganz auf den Humanismus beschränkt. Auch fehlte

es hier in der Poesie an Talenten. Erst durch das Ausland wirkte die Renaissance später auch hier auf die Dichtung entschiedener ein, im Drama als französischer Akademismus. Zugleich suchte die kirchliche Reaction dieses zu unterdrücken. Erst die neue Philosophie rief mit dem Geist der Kritik eine Aufklärung in's Leben, welche die Subjectivität der Geister auf's Neue entband, im Ganzen zwar zunächst nur dem Gebiet des Verstands zu Gute kam, allmählich aber auch die Kräfte des Gemüthslebens in's Spiel setzte. Mit der hieraus entspringenden Sentimentalität entwickelten sich nun aber auch die Keime einer neuen Romantik. Obschon dieser Proceß sich in England und Frankreich früher als in Deutschland vollzog, trat hier der romantische Geist doch stärker, als in irgend einem andern Lande hervor. Es war keineswegs zufällig, daß trockene Verstandesmenschen, wie Bodmer und Breitinger, als sie in der Poesie der Empfindung und der Phantasie das Wort sprachen, zugleich auf die Malerei als eine Schwester der Dichtkunst hinwiesen, ja in dem Poetischen nur eine Malerei mit anderen Kunstmitteln sahen. Es machte sich darin, wenn auch unbewußt, ebenso ein Zug zum Romantischen bemerkbar, als in ihrer Lehre vom Wunderbaren, in welchem sie das entscheidende Merkmal des Poetischen sehen wollten. In der That liegen schon bei den Schweizern die Keime zu der späteren Doctrin der sogenannten romantischen Schule, und lange ehe diese entstand, war das dort dunkel Angekündigte in glänzender Form schon in's Leben getreten. Stärker traten die Keime dazu besonders in der Dichtung Klopstock's hervor, entwickelter noch bei den Männern des Hainbunds. Leisewitz und Gerstenberg erscheinen in ihren Dramen bereits nicht ohne einen gewissen romantischen Glanz. In Herder kündigt sich der romantische Geist als die Morgenröthe einer ganz neuen Literaturepoche an und in Goethe tritt er leuchtend als Sonne hervor. Der Sturm und Drang jener Zeit war keineswegs ohne Romantik. Doch nicht alle Stürmer und Dränger waren romantisch gestimmt. Lenz war es kaum, Wagner durchaus nicht. Aber selbst diejenigen, die es am meisten waren, wie Goethe (in Götz, Werther und Faust), Maler Müller und Schiller, wurden damals nicht romantisch genannt. Goethe und Schiller gaben diesen Bezeichnungen, durch ihre Untersuchungen des Gegensatzes des Alten und Neuen, eine größere und allgemeinere Bedeutung. Der Name Romantiker aber tauchte erst auf, als sie schon aufgehört hatten, wahr=

haft romantisch zu sein, oder es doch nur wider Willen waren, weil sie sich jetzt dem Classischen so viel wie möglich zu nähern suchten.

Die neuen Dichter und Schriftsteller, die man Romantiker nannte, sind, wie man sie oft als die Epigonen des Sturmes und Dranges bezeichnet hat, in vieler Beziehung auch wirklich nur die Erneurer der von letzteren in Umlauf gesetzten Ideen und Anschauungen, nur daß diese von ihnen nun in einem ganz andern Geiste ergriffen, aufgefaßt und dargestellt wurden. Die Losungsworte: Ursprünglichkeit, Eigenthümlichkeit, Genie, Phantasie traten auf's Neue, nur in einer höheren Beleuchtung hervor.

Bisher war bei jeder neuen Phase der Dichtkunst die Theorie der Praxis vorausgegangen. Bodmer und Breitinger hatten Klopstock, Gottsched hatte Lessing und Wieland die Wege gebahnt. Lessing war als Theoretiker auch selbst der eigne Vorläufer seiner großen poetischen Werke gewesen. Herder ging Goethe voraus und wies ihm eine Zeitlang die Richtung an, und ehe Schiller mit seinen classischen Dramen hervortrat, schrieb er Jahre lang seine ästhetischen Aufsätze, wozu ihm Kant die Leuchte gehalten. Kann es da Wunder nehmen, auch jetzt wieder ähnliche Erscheinungen zu sehen? Auch jetzt waren es wieder die Theoretiker, welche die neue Richtung und das gründeten, was man die romantische Schule genannt. Auch jetzt würde man aus den poetischen Werken dieser Männer, der Brüder Schlegel, eben so wenig auf ihre Lehre zu schließen im Stande sein, als aus den Poesien Bodmers oder aus den dramatischen Versuchen Herder's auf die Doctrin dieser beiden großen literarischen Bahnbrecher.

Inzwischen würde sich die romantische Richtung vielleicht auch ohne die beiden Schlegel Bahn gebrochen haben, da einige ihrer bedeutendsten Dichter Tieck, Wackenroder, Hölderlin und Novalis, sowie vielleicht später selbst Kleist sich längere Zeit ganz unabhängig von ihnen entwickelten. Gewiß aber hätte sie ohne dieselben nie die literarische Bedeutung erlangt, die ihr dieselben gegeben.

Ludwig Tieck*) wurde am 31. Mai 1773 zu Berlin geboren. Sein Vater, der Seilermeister Johann Ludwig Tieck, war ein der Aufklärung sehr ergebener, von einem starken Bildungstriebe beseelter Mann, von hellem Verstand und festem Wesen; seine Mutter eine

*) Rud. Köpke, Ludw. Tieck. Leipz. 1855.

sanfte, tief in sich gekehrte, von der Empfindsamkeit der Zeit nicht unberührt gebliebene Frau, von lebhafter Phantasie. Man hat die wunderliche Mischung von romantischer Phantasterei und Gefühlsüberschwänglichkeit mit einer oft bis zur Nüchternheit gehenden Verstandesmäßigkeit in Tieck's Wesen auf den Einfluß zweier seiner Jugendfreunde Wackenroder und Bernhardi zurückgeführt; allein Tieck würde sich von zwei so verschiedenen Naturen gar nicht gleichzeitig haben so stark angezogen fühlen können, wenn seine eigene Natur nicht schon jene Zweiseitigkeit dargeboten hätte, die augenscheinlich in den von seinen Eltern angeerbten verschiedenen Naturanlagen begründet war und durch Beispiel und Erziehung nachweislich noch verstärkt wurde. Doch auch die geistige Atmosphäre der Stadt, in der er heranwuchs, verdient hier in Betracht gezogen zu werden. Berlin war seit lange der Sitz der Aufklärung, von hier wirkten nach Mendelsohn's Tode Nicolai, Engel und Ramler mit ungeschwächten Kräften und als die Spitzen dieser geistigen Richtung fort. Daneben aber hatten sich einige schöngeistige Kreise gebildet, in denen der Cultus der Genialität und einer theils vergeistigten, theils verfeinerten sinnlichen Empfindsamkeit getrieben ward, was hinlänglich durch den Erfolg, den hier gerade Goethe's Stella erzielte, illustrirt wird.

Bei aller Verschiedenheit bietet Tieck's Kindheit einige Aehnlichkeit mit der Goethe's. Wie dessen Phantasie wurde auch die seinige durch Erzählungen der Mutter aufgeregt, „in deren Munde das Einfache und Natürliche für die Kinder zum Mährchen und Wunder wurde", wogegen der Vater um die Erziehung des Knaben bemüht war, seinen Bildungstrieb anspornte, seine Fortschritte überwachte. Auch hier wurde der Hang zum Schauspiel früh durch Puppenspiel geweckt. Schon mit 6 Jahren wurden der Götz und die Räuber mit zinnernen Soldaten tragirt. Später übte Shakespeare so großen Eindruck aus, daß Alles dagegen zurücktreten mußte. Weiterhin kam noch Cervantes dazu.

1782 hatte Tieck das Gymnasium bezogen. Von seinen Schulfreunden wurde besonders Wilhelm Heinrich Wackenroder*) wichtig für ihn, eine träumerische, tief innerliche Natur, der aber bei aller Empfindsamkeit ebenfalls ein rationalistischer Zug innewohnen

*) Geboren 1772 zu Berlin, gest. 13. Februar 1798.

mußte, da er Ramler für einen bedeutenden Geist und Dichter hielt. Von kaum minderem Einfluß auf ihn wurde aber später auch noch ein jüngerer Lehrer des Gymnasiums, August Friedrich Bernhardi,*) der Wissen mit Witz, Ironie und Laune verband. Erwähnung verdient ferner die Verbindung mit noch einem andern der jüngeren Lehrer, F. G. Rambach,**) weil sie ihn, wenn auch pseudonym, in die Literatur einführte, leider ihm aber zugleich die Richtung auf die damaligen Ritter-, Räuber- und Spukgeschichten gab. Dies Alles hatte die Nervosität und Exaltation Tieck's in dem Grade vermehrt, daß es zu krankhaften Ausbrüchen kam. Sein erstes Drama Almansur giebt in seiner orientalischen, sich zwischen Sehnsucht, Verzweiflung, Wahnsinn und Spott und Laune bewegenden Phantastik ein Bild seines inneren Zustands. Wohlthätiger waren die Einwirkungen, die er im Hause Reichardt's empfing, durch den sein Goethe-Enthusiasmus gesteigert und seine schauspielerischen Anlagen entwickelt

---

*) Am 24. Juni 1770 zu Berlin geboren. Er studirte in Halle, wurde Subrector, 1803 Prorector und 1808 Director des Friedrichswerder Gymnasiums zu Berlin, 1816 Consistorialrath. Er starb am 2. Juni 1820. Als Kritiker nahm er lange eine ziemlich bedeutende Stelle ein. 1797—1800 gab er die Bombacciaden, 1802 die Vierteljahrschrift Kynosarges heraus, in welcher er besonders durch seine Urtheile über das deutsche Theater und seine Angriffe auf Iffland und Kotzebue Aufsehen erregte. Ein Anhänger Goethe's und der Romantiker war er auch Mitarbeiter an den Straußfedern, an der 1800 von Spazier gegründeten Zeitung für die elegante Welt und am Athenäum. Auch einige dramatische Humoresken: Die Witzlinge und Seebald, der edle Nachtwächter, die in den Bombacciaden erschienen, verdanken ihm ihre Entstehung. Er heirathete Tieck's Schwester, Sophie, welche sich 1805 von ihm wieder scheiden ließ. Das Verhältniß zu Tieck, der diese Verbindung nur ungern sah, war schon vorher gelockert. Sophie that sich auch selbst schriftstellernd hervor. Unter ihren Dichtungen befinden sich drei romantische Schauspiele, die 1804 unter dem Titel: Dramatische Phantasien erschienen. Sie verheirathete sich 1810 zum zweiten Male mit einem esthländischen Edelmann Knorring, in dessen Heimath sie 1836 starb.

**) F. E. Rambach, geb. 1767 zu Quedlinburg, Professor der Berliner Akademie der Künste, 1803 Hofrath und Professor der Camerealwissenschaften zu Dorpat, starb 1826 als Staatsrath zu Reval. Er schriftstellerte ebenfalls meist unter dem Namen H. Lenz und Ott. Sturm. Zu jener Zeit schrieb er Schauerromane. Später veröffentlichte er mehrere Bände Schauspiele, so 1796 zwei Bde. vaterländische Schauspiele, 1798—1800 drei Bde. Schauspiele, 1802 Die Dionysiaka, 1803 noch eine vierte: Dramatische Gemählde. Hervorzuheben davon sind: Der große Churfürst von Rothenaus (1795) und Otto mit dem Pfeil (1796).

wurden. Doch dürfte er hier auch vielleicht Anregung zu seinem zweiten Drama, Karl von Berneck, durch den Schriftsteller Moritz erhalten haben, das, wie dessen Blunt, ein Schicksalsdrama ist. Dem widerspricht freilich, daß Tieck selbst es als erstes der Gattung bezeichnet. Auch konnte er schon durch die Spuk- und Geistergeschichten, mit denen seine Phantasie angefüllt war, in diese Richtung getrieben worden sein, zumal er in sich selbst den Zusammenhang mit dunklen Naturmächten und die Abhängigkeit von ihnen in oft grauenvoller Weise empfand. Das Stück wurde übrigens erst in Göttingen beendet, wo er im September 1792 die Universität bezog, nachdem er schon ein halbes Jahr ohne Befriedigung in Halle studirt und unter Einwirkung der Schiller'schen Räuber die Erzählung Abdallah und auf Bernhardis Anregung das zweiactige Trauerspiel „Der Abschied", dieses aus einer etwas milderen Stimmung, verfaßt hatte. Haym nennt es eine Stimmungskomödie und macht auf den fatalistischen Zug aufmerksam, den auch schon Tieck in dem Vorwort hervorhob, welches er später dem Stücke vordrucken ließ. „An ein Bild, ein Messer, ja an den Apfel, den der Gatte am Anfang des Stücks ergreift, war etwas Verhängnißvolles geknüpft, was, durch die Erfüllung der Vorahnung zum Orakelmäßigen erhoben, eine tragische Wirkung hervorbringen sollte." Das Motiv aber ist folgendes: Ein Mädchen, das ihren Geliebten todt glaubt, reicht einem andern Manne die Hand. Jener kehrt wieder und kommt, sich in sein Schicksal ergebend, von der Geliebten Abschied zu nehmen. Die alte Liebe flammt in beiden neu auf, zugleich aber auch in dem es gewahrenden Gatten die Eifersucht und der Haß. Er mordet seinen Nebenbuhler im Schlafe und das über der Leiche desselben jammernde Weib.

Den „Karl Berneck" nennt Tieck den deutschen Orest. Er sollte ein Seitenstück zu dem grausigen Abdallah bilden. Spanischen Einfluß stellt der Dichter in Abrede, der bis dahin das spanische Drama noch gar nicht gekannt haben will. Doch auch an den Einfluß des Schicksals im Drama der Alten darf hier nicht gedacht werden. Das Stück wurde zuerst in den Volksmärchen von Peter Leberecht (1797) veröffentlicht und erregte, obschon es von der Bühne ausgeschlossen blieb, einiges Aufsehen.

Die Göttinger Bibliothek regte Tieck besonders zum Studium des altenglischen Theaters an. Eine Bearbeitung des Shakespeare'schen

Sturm war hiervon die erste Frucht. Es entstand der Plan zu einem Werk über Shakespeare, das aber zu einer Abhandlung „Ueber das Wunderbare bei Shakespeare" zusammenschrumpfte, die er jener 1796 (Berlin) erschienenen Uebersetzung vorausschickte. Auch der Volpone des Ben Jonson, der ihn, wohl durch die Rücksichtslosigkeit seiner Satire und die Schärfe seiner an's Groteske streifenden Charakteristik, damals sehr anzog, ward übertragen. Er erschien mit „Der Abschied" und „Alla Modin" unter dem Titel „Ein Schurke über den andern oder die Fuchsprelle auf Wackenroder's Veranlassung 1798 im Druck. Später wurde der Titel in „Herr von Fuchs" verwandelt. Wie bei dem Sturm scheint Tieck auch hier die Bühne im Auge gehabt zu haben, da beide nicht treue Uebersetzungen, sondern freie Bearbeitungen sind.

Durch Eschenburg, den Tieck auf einer Reise nach Braunschweig kennen gelernt, ward er an Nicolai empfohlen, der seltsamer Weise rasch Gefallen an dem durch seine bisherigen Arbeiten seiner Natur doch so ferneliegenden jungen Dichter nahm, der aber, ohne daß er es ahnte, doch eine Seite bot, welche eine Anknüpfung und ein längeres Verhältniß zwischen beiden ermöglichte; freilich nur, weil Tieck ihm gegenüber die andre zu maskiren verstand. Er übernahm nämlich die Fortsetzung der von Musäus in Nicolai's Verlage begonnenen, unter dem Namen: „Straußfedern" veröffentlichten Sammlung von Erzählungen im Sinne der aufklärenden Richtung mit satirisch-moralischer Tendenz. Es ist übrigens fast kaum wunderlicher, daß der spätere vornehmste Dichter der Romantiker im Solde und Geiste Nicolai's schrieb, als daß dieser dessen Abdallah und William Lowell verlegte und es gut hieß, daß sein Sohn die Märchen von Peter Leberecht herausgab, in denen Karl von Berneck, der dramatisirte Blaubart und der gestiefelte Kater, neben Märchen, wie der blonde Ekbert, erschienen: Dichtungen, die alle mit zu den romantischesten des Dichters gehören.

Der Blaubart, obschon ein dramatisirtes Ammenmährchen genannt, nähert sich den Ritterstücken und mehr als irgend ein andres der späteren Dramen des Dichters der Bühne. Es sind Scenen von wirklich dramatischem Werthe und gewiß auch von sceuischer Wirkung darin. Doch sagt Haym mit Recht, daß das Wesen des Märchens überhaupt der Bühnendarstellung eigentlich widerspreche, daß man

Märchen am liebsten im Dunklen höre, damit die Phantasie, an die sie sich wenden, durch nichts gestört werde. Sollten wir den Bruch, der zwischen der besten theatralischen Darstellung und dem geistigen Phantasiebilde des Märchens ganz unvermeidlich bleibe, vergessen, so müsse der Dichter die Musik oder die Komik, am liebsten beide zu Hülfe rufen, jene habe Tieck vermieden, diese zu zaghaft ergriffen. Das wahre Märchendrama sei die Zauberposse.

Der Komik hat Tieck in den späteren Märchendramen: der gestiefelte Kater (1797), die verkehrte Welt (1798) und Prinz Zerbino (1799) um so freieren Raum gegönnt. Sie sind auf Anregung der Gozzi'schen Märchendramen entstanden. Tieck hat es auch selbst angedeutet, indem er auf dem Titel des ersten Einzeldrucks den Zusatz „aus dem Italienischen" braucht und „Bergamo" als Verlagsort bezeichnet. Wir fanden, daß die Gozzi'schen Märchen mehr phantastisch, als romantisch zu nennen sind und, da sie der Commedia dell' arte zu Hülfe kommen sollten, mit deren Masken auch einen halb improvisatorischen Charakter annahmen. An Beides werden wir hier auch bei Tieck erinnert. Seine Dichtungen sind Kinder des Augenblicks, der muthwilligen Laune, wie Improvisationen entstanden, daher sie auch eigentlich nur im Entstehen hätten genossen werden sollen. Jetzt, da sie uns mit dem Anspruch künstlerischer Productionen entgegentreten und die directen Beziehungen des Einzelnen fehlen, muß Vieles in ihnen leer und leicht befunden werden. Der gestiefelte Kater erscheint von ihnen noch als die weitaus gefälligste. Er machte zu seiner Zeit viel Aufsehen, weil darin nicht nur der Zustand der damaligen Bühne, sondern auch der der Kritik und des Publikums humoristisch gegeißelt wurde und die Spitze der Satire auf allgemein bekannte Persönlichkeiten, wie Iffland und den anmaßlich eitlen Kunstrichter Böttiger in Weimar, gerichtet war. Was ihn aber heute uns noch um vieles genießbarer macht, als die beiden anderen Stücke, ist die größere Natürlichkeit seines Humors. Das erklärt sich wohl daraus, daß der Dichter sich darin an ein überliefertes Märchen anlehnen konnte, während er in den beiden anderen Stücken Alles selbst erst erfand und hierdurch in's Gesuchte und Gezwungene fiel.

Obschon der Zerbino als eine Fortsetzung des gestiefelten Katers erscheint, war die Idee dazu doch schon früher entstanden, aber erst später ausgeführt. In ihm wie in der verkehrten Welt hat der Dichter

Poesie und Prosa, Aufklärung und Romantik in scharfe Contraste gestellt.

Einige Werke ganz andrer Art, von ungleich tieferer poetischer Bedeutung, sollten zur selben Zeit theilweise in Gemeinschaft mit seinem Freund Wackenroder entstehen, dem Poesie und Kunst eine Sache des Herzens war, der er mit Andacht und Frömmigkeit anhing. Besonders war er von der mittelalterlichen Kunst auf's tiefste ergriffen. Auch hatte er Tieck schon immer auf sie und das Nationale, als die wahren Quellen des ächten Dichters, hingewiesen. Ihn beglückte und begeisterte an dieser Kunst nichts so sehr, als die innige Verbindung mit der Religion. Die aus diesen Empfindungen und Ueberzeugungen entsprungenen Gedanken hatte er niedergeschrieben. Sie haben eine gewisse Verwandtschaft mit den frühesten Kunstanschauungen Herder's, nur daß hier Alles inniger, kindlicher, frömmiger, schwermüthiger ist. Tieck, den er zum Vertrauten dieser Aufzeichnungen gemacht, redigirte und ergänzte dieselben und betrieb ihre Veröffentlichung. Sie erschienen 1797 anonym unter dem Titel „Herzensergießungen eines Klosterbruders", den ihnen Reichard gegeben hatte. Kurze Zeit später, am 13. Februar 1798, riß der Tod den bescheidenen, edlen, schwärmerischen Jüngling plötzlich hinweg. Was er noch sonst Poetisches niedergeschrieben, ward das Vermächtniß des Freundes. Es waren ähnliche Gedankenniederschläge, die Tieck als „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" herausgab. Hier gehörte jedoch der größere Theil diesem letzteren an. So glücklich sich Tieck in die Empfindungs- und Gedankenwelt seines Freundes versetzt hatte, so sagt Haym doch etwas hart, daß er sich zu diesem nur wie ein plattirter Klosterbruder zu dem ächten verhalte. Doch auch noch ein drittes Werk sollte dem so früh zerrissenen Bunde der Freunde entspringen: „Franz Sternbald's Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte", die bereits 1798 erschien. Es war dieser Künstlerroman, den die Freunde zusammen geplant hatten, zu dem der erste Anstoß aber von Tieck ausgegangen war. Durch ihn wurde das schon seit einiger Zeit angeknüpfte Verhältniß zu den Gebrüdern Schlegel zu einem engeren und wärmeren, da hier gewissermaßen schon eine Art romantisches Evangelium vorlag.

Mit Friedrich Schlegel war Tieck schon seit einiger Zeit durch Reichard's Lyceum bekannt. Er hatte sich gegen ihn sehr lobend über A. W. Schlegel's Shakespeare-Uebersetzung geäußert, was Friedrich diesem

mit dem Zusatze mitgetheilt hatte: „Er (Tieck) interessirt mich recht sehr, ungeachtet er immer aussieht, als ob er fröre, und an Geist und Leib gleich mager ist.“ Wackenroder war Fr. Schlegel ungleich sympathischer: „Er hat mehr Genie als Tieck — schreibt er ein ander Mal — aber dieser gewiß weit mehr Verstand.“ Das „Herz“ im Klosterbruder sei gewiß Wackenroder's. Er ist aufgebracht, daß sein Bruder Tieck auf die Uebersendung der Volksmärchen einen so schmeichelhaften Brief geschrieben. „Glaubt mir doch, daß ich, was er etwa hat und weiß, völlig anerkenne. Aber er selbst, der Mensch, ist noch nichts, wie ein — Junge.“ Der Sternbald bewirkte in diesem Urtheil jedoch einen Umschwung. Jetzt erkannte er in Tieck einen verwandten Geist: „Es ist ein göttliches Buch und es heißt wenig, wenn man sagt: es sei Tieck's bestes. Es ist der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darüber, weit über Meister.“ Im Mai 1798 lernte auch A. W. Schlegel Tieck noch persönlich kennen, dem er durch sein Verhältniß zu Shakespeare und Goethe um vieles näher stand, als Friedrich, der ihm durch sein Verhältniß zur Philosophie, besonders zu Fichte, entfremdet wurde. Es gelang A. W. Schlegel sehr leicht, den neuen Freund zur Uebersiedelung nach Weimar zu bereden, wo er im Herbst 1799 sich niederließ, kurz nachdem Fichte es hatte verlassen müssen.

Durch ihre dramatischen Dichtungen würden die beiden Schlegel in diesem Buche kaum einen Platz verdienen. Er muß ihnen aber wegen ihres Einflusses auf die Entwicklung des Dramas durch Theorie, Kritik und Geschichte um so entschiedener zu Theil werden.

Die Brüder Schlegel waren Söhne jenes Johann Adolph Schlegel, dem wir als Schriftsteller und Dichter bereits begegnet sind. August Wilhelm,*) um mehr als vier Jahre älter als Friedrich,**) wurde am 8. September 1767, dieser am 10. März 1772 zu Hannover geboren. Jener bezog 1786, um Theologie zu studiren, die Universität Göttingen, wo er sich jedoch bald unter Heyne den philologischen Studien zuwendete und durch Bürger in ein näheres Verhältniß

*) A. W. Schlegel's sämmtliche Werke, herausgegeben von Ed. Böcking 12 Bde. Leipzig 1846.

**) Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke, 15 Bde. Wien 1846, enthalten auch im 15. Bde. die Biographie von Feuchtersleben. S. außerdem: Aus Schleiermacher's Leben. Berl. 1858—64.

zur neueren Dichtung trat, in der er sich bereits damals selber versuchte. Er schwärmte besonders für Schiller, und seine erste Abhandlung (im zweiten Stück von Bürger's Akademie) ist eine begeisterte Empfehlung von dessen Gedichte „Die Künstler". Noch mehr, als in ihr schon der feinfühlige Kritiker sich gezeigt hatte, trat die seltne Befähigung zu historischer Auffassung, poetischer Anempfindung und kritischer Durchdringung in seinem (im dritten Stück jener Zeitschrift erschienenen) Aufsatz über Dante's „Göttliche Komödie" hervor. Eine Anknüpfung an Herder war bei aller Selbständigkeit nicht zu verkennen. Doch auch die außerordentliche Anlage zur Uebersetzungskunst zeigte sich hier.

Durch Körner, der Friedrich Schlegel in Dresden kennen gelernt, wurde die Verbindung mit Schiller eingeleitet, obschon A. W. Schlegel dessen harte Beurtheilung Bürger's nicht ganz vergessen konnte. Auch verschwieg Wilhelm ihm nicht, daß er die abstract philosophische Beurtheilung der Kunstwerke für einseitig ansehe, indem er die Nothwendigkeit des historischen Standpunkts betonte. Er selbst fühlte sich geschickter zur Beobachtung, als zur philosophischen Speculation. Gleichwohl ward er sehr bald — wir werden gleich sehen warum? — auch selbst von dieser ergriffen. Sein in den Horen erschienener Brief über Poesie, Sylbenmaß und Sprache ist schon in diesem Geiste gehalten, der auch in seinen damaligen Gedichten sichtbar wird, von denen Haym sagt: daß die Poesie Gefahr darin lief, „unter der Doppellast der künstlichen Form und des abstracten Gedankens erdrückt zu werden". Glücklicher Weise wurde er grade um diese Zeit durch die Uebersetzung der Shakespearischen Dramen wieder an eine der unmittelbaren Quellen lebendiger Schönheit geführt. Diese Arbeit wurde von ihm gewissermaßen in dem Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare" angekündigt .Die erste Anregung dazu war wohl von Bürger ausgegangen, der ihm schon 1789 vorschlug, mit ihm gemeinsam den Sommernachtstraum zu übersetzen. Es scheint jedoch, daß dieser Vorsatz an den verschiedenen Ansichten beider gescheitert ist. Jetzt wurde zuerst Romeo und Julia in Angriff genommen. Der berühmte Aufsatz über das Stück lief in den Horen zur Seite. Diese Tragödie bildete mit dem Sommernachtstraum den ersten Band des Unternehmens, welches von Schlegel bis 1801 ununterbrochen fortgesetzt wurde, in welchem Jahre

der 8. Band mit dem 16. Stücke*) erschien. Schlegel gab der Nation darin ein Werk, welches seinem Namen allein die Unsterblichkeit sichert. Er hat den großen Briten unsrer Literatur gleichsam angeeignet und für alle Zeiten die unumstößlichen Gesetze der Uebersetzungskunst festgestellt. Wie er der literarischen Kritik eine genaue Grundlage gab, indem er nachwies, daß hierzu nicht nur der Geist des Philologen genüge, sondern auch der des Historikers und Poeten gehöre, so zeigte er hier, daß auch zum Uebersetzer keineswegs der Sprachkenner und philologische Forscher ausreiche, sondern der Stilist und der Dichter noch nothwendig sei. In der That vereinigte er in sich alle hierzu nöthigen Eigenschaften, selbst die poetischen, in einem Grade und Umfange, daß er bei dem Fortschritt der Textkritik wohl im Einzelnen verbessert und berichtigt, nicht aber im Ganzen übertroffen oder auch nur erreicht werden konnte. Daß sein Werk im Einzelnen nicht vollendet sei, wußte Niemand besser, als er.

Nicht minder wichtig war aber das, was Schlegel im Kampf gegen Mittelmäßigkeit, Dünkel und Anmaßung als Kritiker leistete. Schiller hatte ihm dazu die Jenaer Literaturzeitung erschlossen (1796). Die Zahl seiner hier und in anderen Blättern erschienenen Recensionen beläuft sich auf 300, von denen einige, wie die von Hermann und Dorethea mustergiltig genannt werden müssen. Mit Recht hat man ihn nach Lessing den bedeutendsten deutschen Kritiker genannt. Wenn er uns heute gegen Molière, ja selbst gegen Iffland zu hart erscheint, so wird man sich zu erinnern haben, daß Lessing in seinem Kampf gegen die Ueberschätzung Voltaire's und Corneille's sich auch zu Uebertreibungen und Einseitigkeiten hinreißen ließ.

Es muß anerkannt werden, daß A. W. Schlegel auf dem bisher von ihm innegehaltenen Wege nur fruchtbringend gewirkt haben dürfte; auch würde er seinerseits das Einverständniß mit Schiller eben so sorglich weiter gepflegt haben, als das mit Goethe, obschon er diesem geistig näher, als jenem stand, wenn seine Frau und sein Bruder nicht störend dazwischen getreten wären.

---

*) Es sind außer den beiden genannten: Julius Cäsar, Was ihr wollt, Sturm, Hamlet, Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt und die englischen Historien mit Ausschluß Richard III. und Heinrich VIII. — Richard III. erschien 1810 in einem 9. Bande.

Dieser, der sich in Leipzig zum Handlungswesen ausbilden sollte, hatte sich 1788 ebenfalls dem Studium der Philologie, besonders dem der alten Literatur zugewendet. Seine hierhergehörigen Arbeiten bildeten hinfort die Grundlage für die Behandlung der Literaturgeschichte. Er war genialer und ideenreicher, aber minder besonnen, maßvoll und folgerichtig in seinen Arbeiten und noch weit weniger zum Dichter beanlagt, als sein Bruder. Sein excentrisches Wesen trieb ihn zum Paradoxen, in dem er sich besonders wohl zu gefallen schien. Er war, nur auf anderem Gebiete, ein üppiger Nachwuchs der Genieperiode, die man schon überwunden glaubte. Seine Bedeutung und Stärke liegt in der Durchdringung, die das Historische und das Philosophische in seinem Geiste gewann, wodurch er mit ganz neuen, Aufsehen erregenden Anschauungen auftreten und auf verschiedenen Gebieten ganz neue Gesichtspunkte und Bahnen eröffnen und einschlagen konnte. Er forderte vor Allem wissenschaftliche Grundsätze und Begriffe einer objectiven Philosophie der Geschichte und einer objectiven Philosophie der Kunst, um die Principien und den Organismus der Poesie eines Volks suchen und finden zu können.

Man muß, um sich die Richtung klar zu machen, welche dieser seltsame Geist von dieser Grundlage aus nahm, von der er damals, hauptsächlich angeregt durch das Studium Winkelmann's und Herder's, sowie durch die philosophischen Aufsätze Schiller's, das Heil der modernen Dichtung nur in der Objectivität der Griechen sah, die geistige Atmosphäre mit in Betracht ziehen, welche in den Kreisen der Gebildeten sich damals erzeugt hatte. Der nur auf Natur und Wirklichkeit gerichteten Anschauung der Stürmer und Dränger war eine Kunstanschauung gefolgt, die sich fast eben so sehr nach einer andern Richtung in Einseitigkeit zu verlieren drohte. Nicht das, worin Kunst und Natur übereinstimmen, sondern die Verschiedenheit beider war Gegenstand der Untersuchung geworden. Legte man dort das Hauptgewicht auf den Inhalt, der im Kunstwerke zum Ausdruck gelangen und der tief in der Natur des Darstellenden, in der individuellen Empfindung liegen sollte, so war es jetzt besonders die Form, die in Betracht gezogen wurde und durch die nicht sowohl ein Besonderes, Individuelles, sondern etwas Allgemeines, von der Natur Abgeleitetes, ein Begriff, ein Gedanke zur Erscheinung zu bringen war. Das Studium der Antike hatte diese Ansicht begründet, deren oberster Lehrsatz war, daß die

Kunst ihr eignes von der Natur unterschiedenes Gesetz habe; was an sich ja ganz richtig war, sobald nur das Richtige darunter verstanden wurde. Wir haben diese Wandlung der Zeit in den beiden größten Dichtern derselben zu beobachten gehabt, wir sahen, wie sie gerade hierdurch von verschiedenen Standpunkten ausgehend sich einander näherten. Fast gleichzeitig mit diesem im Juni 1794 erfolgten Ereigniß war Joh. Gottlieb Fichte als Professor der Philosophie einem Rufe nach Jena gefolgt, dessen in diesem Jahre erschienene Schrift: „Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre" eine Revolution in der geistigen Welt hervorrief, indem er durch sie den Subjectivismus in der Philosophie auf die Spitze trieb. Es ist wohl kein Zweifel, daß Fichte nicht ohne allen Einfluß auf die späteren ästhetischen Abhandlungen Schiller's geblieben ist, die ihrerseits wieder auf Friedrich Schlegel so tiefen Eindruck gemacht. Jedenfalls übte auf diesen die Fichte'sche Philosophie eine bestrickende Wirkung aus.

Friedrich Schlegel hatte seine ersten Schriften 1794 von Dresden aus veröffentlicht, von wo er im August 1796 seinen Bruder in Jena besuchte und hier bis Frühjahr 1797 blieb. Inzwischen war er durch die Rücksendung eines Schiller für die Horen eingesendeten Artikels aus einem begeisterten Anhänger in einen Gegner desselben verwandelt worden. Der ältere Bruder war hierbei nicht ohne Schuld. Er hatte den Enthusiasmus Friedrich's für Schiller, als zu weit gehend, in seinen Briefen öfter zu dämpfen gesucht. Eine Beurtheilung des Musenalmanachs schien diesem jetzt die Veranlassung darzubieten, sich auch einmal tadelnd über Schiller zu äußern. Vergeblich suchte sein Bruder ihn hiervon zurückzuhalten. Goethe wurde von ihm als der außer Vergleich jetzt einzige vollendete Dichter Schiller entgegengestellt. Es wäre vielleicht klüger von diesem gewesen, grade unter diesen Umständen den Aufsatz Friedrich Schlegel's nicht zurückzuweisen, aber es kann auch nicht wundern, daß es geschah.

Friedrich kam grade nach Jena, da der romantisch gesinnte Hölderlin es verlassen hatte, fand aber einen anderen Geistesverwandten in dem ihm schon von der Universität her befreundeten Novalis. Novalis und Fichte wurden neben seinem Bruder sein hauptsächlichster Umgang. Von diesem, der neben den Alten auch die großen Italiener und besonders Shakespeare verehrte, wurde er nun erst mit diesen bekannt gemacht, während die Schwärmerei von Novalis und der Idea-

lismus Fichte's ihn nicht minder ergriffen, was zusammen den Grund und die Keime zu der phantastischen Kunstansicht legte, die man im engeren Sinne mit dem Namen der romantischen bezeichnet hat und deren leidenschaftlicher Apostel er wurde.

Ehe ich auf diese, mannichfache Wandlungen durchlaufende Lehre etwas näher eingehe, sei ein flüchtiger Blick auf die beiden Männer geworfen, die sich wie Tieck und Wackenroder schon länger als romantische Dichter bethätigt, ehe die Schlegel ihre neue Theorie noch formulirt und verkündet hatten. Joh. Heinr. Friedrich Hölderlin*) wurde am 20. März 1772 geboren. 1788 bezog er die Universität Tübingen, wo sich unter dem Einflusse Klopstock's, Ossian's, Rousseau's, Heinse's, Goethe's und Schiller's seine poetischen Neigungen entwickelten. Besonders Don Karlos und Werther übten auf seinen Roman Hyperion großen Einfluß aus. Der Umgang mit seinen Universitätsfreunden Hegel und Schelling weckte und nährte aber auch die philosophischen Hänge in ihm. Plato, Spinoza, Jakobi, Kant wirkten tief auf ihn ein, kaum minder das Studium Winckelmann's. Sein Verhältniß zu Schiller zog ihn nach Jena, wo er einen großen Theil des Jahres 1795 verlebte und mit Fichte bekannt und befreundet wurde. Allein diese widersprechenden Einflüsse, die er in sich zur Harmonie und Schönheit zu verklären strebte, warfen in seine Seele ein Ungenügen, welches die Melancholie seines so erregbaren und zum Ueberschwänglichen neigenden Geistes in bedenklichem Grade verstärkte. Nur in dem Griechenthum, das in so schneidendem Contrast zu der Wirklichkeit stand, in welcher er lebte, glaubte er die Ideale seiner Seele zu finden. In der unbefriedigten Sehnsucht nach ihm verzehrten sich die Kräfte seines unmuthigen Geistes. Er stand wie Iphigenia am Ufer des rauhen, barbarischen Tauris, nur daß für ihn kein Orest aus dem Lande der Sehnsucht kam. Aus diesen Stimmungen wurde Hyperion, wurde das Trauerspiel Empedokles von ihm gedichtet. Es ist ganz in dem strengen Geiste der griechischen Tragödie gehalten und behandelt eine Art Prometheusgedanken, in dem sich der Zustand des Dichters mit spiegelt. Trotz aller Formschönheit und Wärme, ist es doch nur ein Denkmal, das sich der Geist des

*) Schwab, G. Th. — Im zweiten Bande der von ihm veranstalteten Ausgabe von Hölderlins Werken. Stuttg. 1846.

Dichters gesetzt, von hohem Interesse für dessen Beurtheilung, ohne jede Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Dramas. Eine unglückliche Liebe beschleunigte das unselige Schicksal des Dichters, der 1806 in Wahnsinn verfiel und erst nach 37 Jahren, am 7. Juni 1843, aus der Nacht desselben erlöst wurde. Er vertrat die neuere Romantik in ihrer ersten, noch ganz in einseitiger Begeisterung für die Antike befangenen Phase.

Friedrich Leopold von Hardenberg,*) der sich dem Beispiele seiner Vorfahren folgend, den Namen des Stammsitzes Groß-Rode de Novale als Schriftstellernamen Novalis beigelegt hat, 20. März 1770 in Laufen (Württemberg) geboren wurde und 25. März 1801 starb, muß hier nur deshalb genannt werden, weil er der Erste war, welcher religiöse Schwärmerei und philosophische Mystik in die Romantik einführte und hierdurch auf Friedrich Schlegel und Tieck großen Einfluß gewann.

Die geistige Revolution, die sich hierdurch in Friedrich Schlegel vollzog, trat zuerst in verschiedenen Abhandlungen und Aufsätzen hervor, die er nach seiner Berliner Uebersiedlung, wo er besonders von dem Kreis geistreicher Jüdinnen angezogen wurde, in welchem die Tochter Mendelsohn's, Dorothea, die Frau des Bankiers Veit, und Schleiermacher eine Rolle spielten, in Reichardt's Lyceum veröffentlichte. Entschiedener entlud sich der in ihm angehäufte Gährungsstoff aber in den wilden, durch ihre Paradoxien erschreckenden Eruptionen seiner Lucinde. Der erste Versuch einer zusammenhängenderen Darstellung seiner Doctrin wurde jedoch von ihm erst in dem damals epochemachenden „Gespräch über Poesie" gemacht, welches 1800 in der von den Gebrüder Schlegel inzwischen begründeten Zeitschrift Athenäum erschien. Ich will daraus einige der wichtigsten Sätze ausheben, um einen Begriff von der sich damals ausbildenden Phase der Romantik und der durch sie veranlaßten geistigen Bewegung zu geben.

Die Poesie ist subjectiven Ursprungs, daher das Individuelle darin eine Berechtigung hat. Die Ansicht eines jeden von ihr ist wahr und gut, sofern sie nur selbst Poesie ist. Eine solche Ansicht muß ihrer Natur nach freilich beschränkt sein. Jeder muß daher suchen seine Ansicht von ihr zu erweitern, um sich so der

*) Friedrich von Hardenberg, gen. Novalis. Aus den Quellen des Familienarchivs. Gotha 1873.

vollkommensten zu nähern. Von der Poesie läßt sich eigentlich nur wieder in Poesie reden.

Jede Kunst und jede Wissenschaft, welche durch Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und hierbei den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie, und jede Kunst, welche auch nicht in den Worten der Sprache ihr Wesen treibt, hat einen unsichtbaren Geist, der Poesie ist. Die Poesie bildet entweder eine Welt aus sich heraus, oder sie schließt sich an die äußere.

Die wesentliche Form der Poesie liegt in den verschiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie, nicht aber das Wesen selbst, dieses ist einzig und allein die rastlos sinnende und schaffende ewige Phantasie.

Es fehlt unserer neuen Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Poesie der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte fassen: Wir haben keine Mythologie, keine geltende symbolische Naturansicht als Quelle der Phantasie und als lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, nicht bloß jede alte Symbolik zu verstehen.

Die neue Symbolik muß aus der tiefsten Tiefe des Geistes hervorgebildet werden, sie muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andren umfassen.

Die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches bloß auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten. Der Idealismus ist dafür ein Anhaltepunkt. Der Idealismus in jeder Form muß auf eine oder die andre Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß sich aus seinem Schooße ein neuer ebenso grenzenloser Realismus erheben und der Idealismus also nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie und symbolische Kunst, sondern selbst auf indirecte Art die Quelle derselben werden. Poesie ist der wesentliche Anfang und die Vollendung jener lebendigen Naturoffenbarung und Weltanschauung (der Naturphilosophie).

Das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.

Warum sollten wir also uns nicht ermuthigen, diese herrlichen Gestalten des großen Alterthums neu zu beleben? Versuchen wir es nur einmal, voll von jenen Ansichten, welche die jetzige Naturwissenschaft und Philosophie in jedem Nachdenkenden erregen muß, die alte Mythologie zu betrachten, wie uns alles in neuem Glanz und Leben verwandelt und in höherer Bedeutung erscheinen wird. Aber auch die andren Mythologien müssen wieder erweckt werden, nach dem Maaß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie und symbolischen Ideenwelt zu beschleunigen.

Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Phantasie, und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der

spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.

Alle Schönheit ist nur Allegorie. Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen. Darum sind die innersten Lebenskeime aller Wissenschaften und Künste ein Eigenthum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen. In einem idealischen Zustande der Menschheit würde es nur Poesie geben. In unserem gegenwärtigen, zersplitterten Zustande würde nur der wahre, vollkommne Dichter ein idealischer Mensch und ein universeller Künstler sein können.

Nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.

Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das, was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht das sinnliche, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Dichtkunst überall unsichtbar schweben — das soll jene Definition sagen.

Noch eins liegt in der Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigenthümliche der Tendenz der romantischen Dichtkunst im Gegensatz der antiken betrifft. Es ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der große Unterschied. Die alte Poesie schließt sich durchgängig an die Mythologie an und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie gar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, wurde bestraft. Die romantische Dichtkunst dagegen ruht auf historischem Grunde, weit mehr als man glaubt.

Friedrich Schlegel war, als er dies schrieb (Herbst 1799), bereits länger wieder in Jena, wo Schelling inzwischen Fichte's Stellung eingenommen hatte, dessen Philosophie er zwar anfangs mit Begeisterung förderte, um schließlich mit seiner Identitätstheorie von Natur und Geist über dieselbe hinauszugehen. Er hatte sich mehr und mehr den Romantikern angeschlossen, nachdem er früher wenigstens ein entschiedener Gegner des Mysticismus in der Romantik gewesen war. Es ist einer der größten Triumphe dieser letzteren, daß sie die Philosophie zu ihrem Bannerträger zu machen verstand.

Es war für die Verbreitung der von Friedrich Schlegel proclamirten Grundsätze von großer Bedeutung, daß Schelling gleichzeitig mit seinem System des transcendentalen Idealismus hervortrat, in dem er die Kunst, das einzig wahre und ewige Organon und Document der Philosophie nennt und sie für das Höchste des Philosophen erklärt, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffne, wo in

ewiger ursprünglicher Vereinigung in Einer Flamme brenne, was in der Natur und Geschichte getrennt sei und im Leben und Handeln, gleichwie im Denken, ewig sich fliehen müsse.

Wie wenig die Nation im Großen und Ganzen auch unmittelbar Antheil an dieser geistigen Bewegung nahm, so wurde sie doch mittelbar genügend davon beeinflußt, da mitten in einer Zeit, in der sich die größten Erschütterungen vorbereiteten, in den Kreisen der Gebildeten die Poesie als der Mittelpunkt des ganzen Lebensinteresses, des ganzen menschlichen Daseins erklärt werden konnte.

Der Einfluß, den die geistige Bewegung, die unsere großen beiden Dichter, ohne daß sie es beabsichtigten, mit zeitigen halfen, auf sie selbst wieder ausübte, ist in hohem Grade beachtenswerth. Schon im Juli 1798 nimmt Goethe die Schlegel gegen Schiller in Schutz. Im März 1799 ist ihm das Athenäum von solchem Interesse, daß er darüber die Post versäumt. Mit Schelling beschäftigt er sich schon 1798 eingehender, wogegen Schiller nur meistens L'Hombre mit ihm spielt. Im September 1800 ist Goethe öfter in philosophische Erörterungen mit Niethammer vertieft: „Ich zweifle nicht — setzt er dies berichtend hinzu — daß ich auf diesem Wege zu einer Einsicht in die Philosophie der letzten Tage gelange. Da man die Betrachtungen über Natur und Kunst doch nicht los wird, so ist es höchst nöthig, sich mit dieser herrschenden gewaltsamen Vorstellungsart bekannt zu machen." Ein ander Mal heißt es: „Wenn ich übrigens mit Niethammer und Friedrich Schlegel transcendentalen Idealismus, mit Ritter höhere Physik spreche, so können Sie denken, daß die Poesie sich beinah verdrängt fühlt." Dagegen ist Schiller, bei dem sich Friedrich Schlegel doch selbst erst so viel Anregung und manche Gedanken geholt, um vieles kälter. Gegen die Schlegel ist er nun einmal eingenommen. Aber auch Schelling glaubt er (21. März 1801) den Krieg wegen einer Behauptung machen zu müssen. Er meint, daß man in den letzten Jahren über dem Bestreben, der Poesie einen höheren Grad zu geben, ihren Begriff verwirrt habe. Obschon Goethe zustimmt, ist dieser am 18. Februar 1802 doch über die große Klarheit Schelling's bei großer Tiefe erfreut. „Ich würde ihn öfters sehen — setzt er hinzu — wenn ich nicht noch auf poetische Momente hoffte, und die Philosophie zerstört bei mir die Poesie und das wohl deshalb, weil sie mich in's Object treibt, indem ich mich nie rein speculativ verhalten kann, sondern

gleich bei jedem Satze eine Anschauung suchen muß und deshalb gleich in die Natur hinaus fliehe." Nur wenige Wochen später, 10. März 1802, aber heißt es: „Schelling hat ein Gespräch geschrieben: Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Was ich davon verstehe oder zu verstehen glaube, ist vortrefflich und trifft mit meinen innigsten Ueberzeugungen zusammen." Kann es nach alledem wundern, Goethe kurze Zeit später als einen enthusiastischen Verehrer zweier der romantischesten Stücke Calderon's: „Die Andacht am Kreuze" und „Der standhafte Prinz" zu sehen, so daß er von letzterem sagt: „Wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen"? daß er seine Iphigenia nur noch „verteufelt human" findet und seine neuesten dramatischen Dichtungen, die Helena, Paläophron und Neoterpe, sowie später Pandora, einen spiritualisirisch symbolischen Charakter zeigen, gleich als ob sie nach dem Fr. Schlegel'schen Recepte entworfen wären: „durch die Ansichten der jetzigen Naturwissenschaft und Philosophie die herrlichen Gestalten des Alterthums neu zu beleben und hierdurch die Entstehung einer neuen symbolischen Ideenwelt fördern zu helfen", zumal ja auch Schelling in der Mythologie „das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie" erblickte und die Entstehung einer neuen Mythologie gleichfalls für möglich hielt, die zwar nicht Erfindung eines Einzelnen, wohl aber eines ganzen, doch gleichsam nur e i n e n Dichter vorstellenden Geschlechts sein könne.

Wenn Schiller hierin auch gewiß nicht so weit ging, so läßt sich bei ihm der Einfluß der romantischen Doctrinäre doch in der Benutzung katholisirender Anschauungen, sowie des Fatum der Alten und des Wunderbaren zu poetischen Zwecken erkennen.

Anschauungen, wie den von Schlegel ausgesprochenen, mußten allerdings die katholischen Glaubensvorstellungen ansprechender als der Protestantismus und ungleich tauglicher erscheinen eine neue mythologische Symbolik zu entwickeln. Ihnen mußte auch das antike und das spanische Drama fast noch näher als das Shakespeare'sche liegen, und auffällig ist schon, daß Friedrich seinen Alarkos im spanischen Geiste, August Wilhelm seinen Ion in dem der Antike dichtete und kurz nach Erscheinen des Gesprächs seines Bruders die Uebersetzung Shakespearischer Dramen mit der Calderon'scher Dramen vertauschte.

Um das in ihrer Dichtung zur Darstellung bringen zu können,

was sie als das Wesen des Romantischen bezeichneten, das Sentimentale in phantastischer Form, welches in Shakespeare doch um so viel entschiedener verwirklicht war, als bei den Spaniern, müßten sie selbst mehr Gemüth besessen haben und größere Dichter gewesen sein.

Am 2. Januar 1802 wurde in Weimar A. W. Schlegel's Jon, eine ganz freie Bearbeitung des Euripideischen gleichnamigen Stückes, mit einem Achtungserfolge gegeben, der in der Kritik nicht ohne Anfechtung blieb, die merkwürdiger Weise nicht nur von Böttiger, sondern auch (anonym) von seiner Frau und deren literarischem Ritter, Schelling, ausging, der schon damals den Cavaliere servente der unruhigen Dame machte. Veranlassung hatte dazu die zwar ziemlich objectiv gehaltene, doch immerhin sehr lobende Selbstkritik des Stücks von A. W. Schlegel in der kürzlich von Spazier gegründeten und den Romantikern geneigten Zeitschrift für die elegante Welt gegeben.*) Jon sollte ein Seitenstück zu Goethe's Jphigenia sein, es fehlt ihm nicht an Würde der Haltung, Glätte und Schönheit des sprachlichen Vortrags, wohl aber an Seele. Dazu stößt er durch die ihm zu Grunde liegende Auffassung der ehelichen Verhältnisse ab, die ihn mehr an die Seite der Stella, als der Jphigenia rücken. Er hat gegen Euripides viele Vorzüge, in einzelnen Beziehungen steht er aber auch dagegen im Nachtheile, was von dem Böttiger'schen Kreise benutzt wurde, der Wieland überredete, ihm eine Uebersetzung des Euripideischen Jon gegenüber zu stellen, in dem (wie Goethe schreibt) man ganz erstaunliche Entdeckungen gemacht haben wollte. Er erschien 1803. Auch Friedrich Schlegel's zweiactige Tragödie Alarkos wurde 1802 von Goethe zur Aufführung gebracht, um die Schauspieler an „diesen äußerst obligaten Sylbenmaßen" sich schulen zu lassen. Er wurde vom Publikum abgelehnt und ist eines jener Lesedramen geblieben, die ihren Namen nur daher haben, daß man, um sie kennen zu lernen, sie lesen müßte, was aber niemals oder doch nur nothgedrungen geschieht. Wie wenig Einsicht Friedrich Schlegel in das Wesen des

*) Sie ging von 1805—16 in die Hände von Aug. Mahlmann (geb. 13. Mai 1771, gest. 16. December 1826) über, der längere Zeit als dramaturgischer Schriftsteller wirkte und sich dabei als Anhänger Goethe's und entschiedener Gegner Kotzebue's bewährte, gegen dessen Rührstück Die Hussiten vor Naumburg er das parodistische Drama: Herodes vor Bethlehem oder der triumphirende Viertelsmeister (1803) schrieb.

Dramatischen hatte, beweist, daß er, abgesehen von den darin eingestreuten rhythmischen und strophischen Formen des Sonetts, der Quintille, Terzine, Romanze, auch, wie einst Paul Rebhun, jede Scene in Versen von gleichlangem Sylbenmaße, also von lauter 10- oder 11- oder 12-sylbigen Jamben verfaßte. Nicht minder fremdartig und kalt zugleich wirkt er durch die in voller Strenge darin wieder aufgenommene spanische Weltauffassung mit ihrem starren Loyalitäts- und Ehrbegriffe. Hettner hat darauf hingewiesen, daß diese Begriffe den Spaniern gewissermaßen einen Ersatz für den Schicksalsbegriff der Alten geboten haben. Möglich, daß er auch den Romantikern in diesem Lichte erschien, jedenfalls wurde man damals von der sich neu erschließenden Wunderwelt des spanischen Dramas, wie wir schon bei Goethe hörten, wie von einem Zauber ergriffen. Die Wirkungen konnten sich aber erst allmählich mit der größeren Zahl guter Uebersetzungen verallgemeinern, die Aug. Wilh. Schlegel damals eröffnet hatte. Es entstanden seine Uebertragungen von: Die Andacht zum Kreuze, Ueber allem Zauber, Liebe, Die Schärpe und die Blume, Der standhafte Prinz, Die Brücke von Mantibile (1803—9). Schlegel war dazu schon vor längerer Zeit von Tieck angeregt worden. Erst allmählich konnte er in die Bewunderung desselben einstimmen, an der er aber dann um so fester hielt. „Mein Herz — schreibt er 1806 an Fouqué über Calderon — haben ihm Stücke wie Die Andacht zum Kreuze und Der standhafte Prinz gewonnen. Wo religiöser oder nationaler Enthusiasmus eintritt, da ist er selbst; im Uebrigen offenbart sich nur der große Künstler. Aber auch da sorgt er immer zuerst, sei es nun im Wunderbaren, Witzigen, Pathetischen, für das, was am unmittelbarsten wirkt, für rasche Bewegung und frische Lebenskraft."

Die Uebersiedlung Tieck's nach Jena hatte ein um so innigeres Verhältniß zwischen ihm und dem in Weißenfels lebenden Novalis zur Folge, als er kurz vorher durch das Studium Jacob Böhm's in eine mystische Richtung gedrängt worden war. Minder herzlich bildete sich das zu den Schlegel aus, was sich schon daraus erkennen läßt, daß er dem Athenäum ganz fern blieb, obschon auch Novalis Friedrich Schlegel innigst befreundet war. Tieck und Novalis erfuhren damals die mächtigsten Einwirkungen von einander. Es entstand bei ihnen die Ansicht, daß das Wirkliche, um poetisch werden zu können, sich ganz in eine Bewegung der Phantasie und des Gemüths auflösen

müsse. Das Märchen wurde ihnen gleichsam zum Kanon der Poesie. Nur das Märchenhafte galt ihnen für wahrhaft poetisch. In diese Zeit fielen die Schleiermacher'schen Reden über Religion (1799). Die darin enthaltene Aufforderung, daß die Poesie sich mit schwesterlicher Treue der Religion annehmen möge, fiel bei ihnen auf so fruchtbaren Boden, daß Dorethea schreiben konnte: „Das Christenthum ist hier à l'ordre du jour." Tieck wollte zwar später die Religion nur aus ästhetischem Interesse ergriffen haben, hätte dies damals aber sicher nicht eingeräumt. Aus diesen Stimmungen entstand sein Trauerspiel: „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (1800), das schon in Berlin unter dem Eindruck des Lesens der Böhm'schen Schriften begonnen worden war und von dem er damals behauptete, daß es ganz aus seinem Gemüthe gekommen, „nicht gemacht, sondern geworden" sei. Wie wir wissen, hatte er 1797 das Maler Müller'sche Drama „Golo und Genoveva" kennen gelernt, wollte aber nichts Bestimmtes davon im Gedächtniß behalten haben, als das melancholische Lied: „Mein Grab ist unter Weiden", welches Golo zu Anfang des Stücks singen hört und das, eine düstere Vorbedeutung, kurz vor seinem Tode auch wieder gespielt wird. Tieck hat in seiner Genoveva von diesem Motive des An- und Ausklingens Vortheil gezogen, das, nur in ganz anderer Weise, auch von Kleist in seinem Prinzen von Homburg wieder angewendet worden ist. Tieck stand damals unter den mannichfaltigsten Eindrücken altdeutscher, italienischer, englischer und spanischer Poesie. Er machte von dem Schlegel'schen Grundsatze, daß die romantische Poesie eine progressive Universalpoesie sei, die Alles, was nur poetisch, umfasse, eine bei aller Romantik etwas prosaische Anwendung. Nicht in einer ganz neuen, in allen Theilen übereinstimmenden Gestalt trat diese Dichtung aus dem „Chaos der Phantasie" hervor, in das alles Wirkliche, daher auch die von der Dichtung verwirklichten Formen versinken und sich auflösen sollten, sondern als eine mosaikartige Zusammensetzung der Formen der verschiedensten Zeiten und Völker, so daß Schiller mit Recht beklagte, daß ein so großes Talent so wenig für die Zukunft verspreche, „denn wohl könne die rohe Kraft und das Gewaltsame sich läutern, niemals aber gehe der Weg zum Vortrefflichen durch die Leerheit und das Hohle". Es wird übrigens zu berücksichtigen sein, daß die Leere und Nüchternheit, der man hier, wie in so mancher Dichtung Tieck's, zu begegnen hat, auch aus dem Streben nach Einfachheit und

Natürlichkeit hervorging, an dem er bei aller Phantastik festhielt. Es war eben der Widerspruch beider, der zu jener Leere und Nüchternheit führte. In einzelnen seiner Märchen hat er denselben jedoch ganz zu besiegen vermocht, und in seinen Novellen erscheint er als derjenige Dichter jener Zeit, welcher der schönen Natürlichkeit und lichten Klarheit der Goethe'schen Darstellung wohl am nächsten gekommen. Natürlich fehlte es der Genoveva andrerseits nicht an begeisterten Lobpreisungen, wofür die Beurtheilung Bernhardi's ein Beispiel ist. Nach A. W. Schlegel hatte Tieck früher den Plan gehabt, den dreißigjährigen Krieg in ähnlicher Weise in einer Reihe von Dramen zu bearbeiten, wie dies Shakespeare mit den Kriegen der beiden Rosen gethan. Dieser ihm jetzt wohl zu realistisch erscheinende Plan mußte Phantastischerem weichen und es entstand sein Kaiser Octavianus, der zwar viele Bewundrer gefunden, von dem aber A. W. Schlegel schon 1806 sagte, daß die phantastischen Scenen darin viel zu weit „ausgesponnen" seien „und in's Blaue allegorischer Anspielungen" verschwämmen. „Er hat die orientalische Sinnlichkeit mehr didaktisch abgehandelt, als sie wie einen elektrischen Funken sprühen lassen." Auch die Verse findet er zuweilen unbillig vernachlässigt darin. In der That hat Tieck im Kaiser Octavian noch an Willkürlichkeit und Weitschweifigkeit zugenommen, wenn es demselben auch nicht an einzelnen Schönheiten fehlt und der Prolog noch überdies interessante Aufschlüsse über Tieck's romantische Kunstanschauung giebt. Eine der frechsten Verurtheilungen fand dieses Stück in der Allg. deutschen Bibliothek durch Schink.

Ansprechender ist der ebenfalls in jener Zeit entworfene, aber viel später zur Ausführung gekommene Fortunat (1815, 1816), wohl weil der Stoff hier zu realistischerer Darstellung nöthigte. Auch brachte derselbe ein bestimmtes dramatisches Interesse schon mit. Doch verlieren hier selbst die Vorzüge durch die weitschweifige Breite und die häufige Leere an Wirkung. Dies gilt auch noch für das dazwischen entstandene dramatische Märchen: „Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen (1811). Daneben war noch Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens und die Uebersetzung der Ben Jonson'schen Epikoene (beide schon 1800) entstanden. Am freiesten konnte sich Tieck's Humor in kleinen satirischen Gelegenheitsstücken entfalten, wie in der gegen die Aufklärer gerichteten Parodie: „Der neue Herkules am Scheidewege" und in dem auf

Nicolai zielenden phantastischen Märchen: Das jüngste Gericht. Beide erschienen ebenfalls schon 1800 in der von Tieck damals herausgegebenen Zeitschrift: „Poetisches Journal". In den gesammelten Schriften*) hat das erste den Titel „Der Autor" erhalten. Zu dieser Art dramatischer Auswüchse gehörte auch A. W. Schlegel's Ehrenpforte und Tryumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue, als Antwort auf dessen das Leben und die Ansichten der Romantiker travestirenden „Hyperboräischen Esel".

Der ältere Schlegel hatte inzwischen die Uebersetzungskunst auf ihren Gipfel gebracht und fuhr fort, nach dem Vorbilde Herder's seiner Nation den Geist und die Dichtung fremder Zeiten und Völker zu erschließen. Auch sein Bruder verfolgte zum Theil ähnliche Wege und Tieck blieb darin nicht zurück. Es hatte bei ihm auf dramatischem Gebiete die Herausgabe des Altenglischen Theaters (1811),**) des Deutschen Theaters (1817),***) der Vorschule Shakespeare's (1823—1829) †) und der Ergänzung der A. W. Schlegel'schen Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen in Gemeinschaft mit seiner Tochter Agnes und dem Grafen von Baudissin ††) zur Folge.

---

*) Sie erschienen in Berlin 1828.

**) Es enthält: König Johann, der Feldschütz von Wakefield von Greene — Perikles von Shakespeare (lange von Tieck besonders geschätzt und zum Vorbild genommen) — Lokrine — Der alte König Lear.

***) Es enthält Stücke von Rosenplüt, Sachs, Ayrer, Englische Komödien, Opitz, Gryphius, Lohenstein.

†) Sie enthält: Die wunderbare Sage von Pater Baco, von Greene — Arden von Feversham — Die Hexen von Lancashire, von Th. Heywood — Die schöne Emma — Der Tyrann, von Massinger — Die Geburt Merlin's, von Rowley.

††) Dem letzteren gehören theils ganz, theils nur theilweise an: Viel Lärm um nichts — Die Komödie der Irrungen — Maaß für Maaß — Antonius und Kleopatra — Troilus und Cressida — Die lustigen Weiber von Windsor — Verlorne Liebesmüh — Titus Andronikus — Heinrich VIII. — König Lear. — Wolf Graf Baudissin, 30. Januar 1789 geboren, 7. April 1878 gestorben, übersetzte außer den schon verzeichneten Dramen auch noch vier dem Shakespeare zugeschriebene Stücke, welche Tieck 1826 herausgab (Eduard III. — Leben und Tod des Thomas Cromwell — Sir John Oldcastle — Der Londoner verlorne Sohn), ferner eine Anzahl altenglischer Stücke unter dem Titel: Ben Jonson und seine Schule 1836, sowie endlich die Lustspiele Molière's (1865—67). Diesen Unternehmungen schlossen sich eine Menge andrer von Danz, Conz, Fachse, Hölderlin, Solger, Bothe, H. und A. Voß, Welker an. Hervorgehoben sollen außerdem werden:

Die drei Häupter der sogenannten romantischen Schule gingen früh auseinander. Tieck war der Erste, der Jena verließ. Friedrich Schlegel ging 1802 nach Paris und schon vor ihm war August Wilhelm nach Berlin übersiedelt, wo er, um für die neue Lehre Propaganda zu machen, Vorlesungen hielt. 1803 wurde er mit Frau von Staël bekannt, die er nun jahrelang auf ihren Reisen begleitete. 1808 hielt er in Wien Vorlesungen über dramatische Kunst, welche 1809*) im Druck erschienen und über die Solger in diesem Jahre eine eingehende Beurtheilung veröffentlicht hat. Es war der erste und in vieler Beziehung glänzende Versuch, in Deutschland einen historischen Ueberblick der gesammten Entwicklung des Dramas der europäischen Völker zu geben. Allerdings vermißt man darin Proportionalität der Darstellung. Dem Drama der Alten ist gegen das der Neueren ein zu großer Raum gegeben und auf das Drama der Engländer und Spanier, so lückenhaft das letzte noch ist, ist jedenfalls im Vergleich zu den übrigen ein zu starkes Licht gefallen. Man wird dieses Werk heute nicht ohne Kritik, dann aber noch immer mit großem Gewinn und wahrem Genuß lesen. Die übrige Thätigkeit A. W. Schlegel's liegt auf anderem Gebiete als dem dramatischen. Er erhielt 1818 einen Ruf als Professor an die Universität Bonn, wo er am 12. Mai 1845 starb.

Noch geringere directe Bedeutung hat für die mir vorliegende Darstellung das fernere Wirken und Streben Friedrich Schlegel's.

T. A. C. Werthes, welcher die Dramatischen Dichtungen Gozzi's übersetzte. Oehlenschläger, welcher außer einem großen Theil seiner eignen Dichtungen auch Holberg's Lustspiele neu übertrug. J. D. Gries, der uns (1819 bis 1825) eine Reihe vorzüglicher Uebersetzungen Calderon'scher Dramen gab. Ihm schloß sich Ernst Freiherr von der Malsburg aus dem Dresdner Kreis Tieck's mit seinen Uebersetzungen Calderon'scher Dramen (1819—25) und einiger Stücke des Lope de Vega (1836), der schon früher erwähnte Graf J. Soden und Zedlitz mit seiner Bearbeitung des Stern von Sevilla, an, denen dann weiterhin Ad. Martin, Dohrn, Freiherr von Schack, Eichendorff, Braunfels, Rapp, Lorinser u. A. folgten (s. a. Bd. I bes. S. 287 u. 341, wobei zu berücksichtigen ist, daß Grillparzer nur die Jüdin von Toledo frei bearbeitete, für seinen König Ottokar aber nur vielleicht einige Anregungen von Lope de Vega empfing).

*) Eine französische Uebersetzung erschien 1814 in Paris, eine englische von John Block, London. 1815, eine italienische von Giovanni Gherardini, Mailand. 1817.

Das für dieselbe noch wichtigste Werk seiner späteren schriftstellerischen Thätigkeit sind seine in Wien gehaltenen Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Literatur (1813). Er war 1803 zum Katholicismus übergetreten, ließ sich 1808 zu Wien nieder, wo er Hofsecretär der dortigen Staatskanzlei wurde, und starb am 11. Januar 1829 zu Dresden, wohin er sich 1828 gewendet hatte.

Dagegen blieb das Leben Ludwig Tieck's noch fort und fort wenigstens theilweise dem Drama und Theater gewidmet, schon dadurch, daß er die ihm innewohnende schauspielerische Anlage, nach der rednerischen Seite, zu einer, wie man glaubt, nicht wieder erreichten Vorlesekunst entwickelt hatte, durch die er die fruchtbarsten Anregungen gab. Leider war sein Leben ein durch Krankheit getrübtes. Die Gicht hatte ihn seit 1803 zu einem Siechthum verurtheilt, von dem er sich nie wieder völlig erholt hat. Er verbrachte eine lange Reihe von Jahren zwischen Reisen und literarisch-poetischen Arbeiten, die soweit sie das Drama betreffen, meist schon berührt worden sind. Im Sommer 1819 war er nach Dresden übersiedelt, wo er einen Kreis literarischer Freunde um sich vereinte, aber auch eine betriebsame Gegnerschaft fand. Nichtsdestoweniger hatte er bald einen großen Einfluß auf das Hoftheater und auch auf den Geschmack des Publikums durch seine in die Jahre 1823 u. 24 fallenden Kritiken in der von Theodor Hell (Winkler) redigirten Abendzeitung gewonnen. Sie erschienen 1826 mit verschiedenen anderen Kritiken und Theatereindrücken, die er auf seinen Reisen in London und Wien empfangen hatte, gesammelt als: Dramaturgische Blätter. Am 1. April 1825 wurde er durch den ihm befreundeten neuen Intendanten des Dresdner Hoftheaters von Lüttichau zum Dramaturgen an demselben ernannt, in welcher Stellung er bis 1841 verblieb. In diesem Jahre folgte er einem Ruf des ihm gewogenen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen nach Berlin. Die Verbindung mit dem Theater hatte Tieck aber nicht wieder zu dramatischer Production angeregt. Er war nur auf die Förderung der Werke Anderer bedacht. Wenn er früher die Dichtungen des Maler Müller herausgegeben hatte, so folgte nun die Herausgabe der Gesammelten Schriften von H. von Kleist (1826), von R. Lenz (1827) und der dramatischen Werke von Fr. L. Schröder (1831). Auch dramaturgisch war er noch thätig. 1827 schrieb er dramaturgische Blätter in der von

Kind und Kraukling herausgegebenen Dresdner Morgenzeitung, 1828 gab er selbst eine Theaterzeitung heraus.

Der poetisch gestimmte König Friedrich Wilhelm IV. munterte Tieck zu neuer dramaturgischer Thätigkeit auf, und es entstanden jene Versuche, die Tragödie der Alten und Shakespeare's mit Hülfe der neuen scenischen Mittel wieder lebendig zu machen. Wir verdanken diesen Unternehmungen die ausgezeichneten Compositionen Mendelsohn's, zu dem Sommernachtstraum und zur Antigone. Weniger glücklich fiel der Versuch aus, die Tieck'schen Märchendramen auf der Bühne heimisch zu machen. Trotz dieser Begünstigungen war der Lebensabend des Dichters ein trüber. Er hatte fast alle seine Jugendfreunde, fast alle Glieder seiner Familie verloren, und auch an anderen Sorgen fehlte es nicht, da er sogar gezwungen war, seine Bibliothek unter dem Werth zu verkaufen. Er starb am 23. November 1847. Auf die literarischen Anfeindungen, die er erlitten, werde ich an andrer Stelle zurückkommen.

Es waren dreierlei Einflüsse, welche die Anhänger der romantischen Doctrin von deren Verkündern empfingen. Sie gingen theils von ersterer selbst, theils von den Werken der letzteren, theils von den Dichtungen früherer Zeiten aus, auf welche sie hinwiesen. Diese Einflüsse mußten um so verwirrender wirken, je unklarer sie einerseits und je mannichfaltiger sie andererseits waren. Am schwächsten mußten im Drama sich die von den Dichtungen der romantischen Führer ausgehenden Wirkungen erweisen, da Tieck von ihnen der Einzige war, der eine größere poetische Fruchtbarkeit zeigte; seine poetische Bedeutung aber hauptsächlich auf dem Gebiet des Romans, der Novelle und des Märchens lag. Hier hat er vielfach anregend und als Muster und Vorbild gewirkt. Im Drama konnte er dagegen um so weniger dafür gelten, als seine Eigenthümlichkeit hier zu sehr auf Willkür gegründet war, seine Darstellungsweise auf das Phantastische hinauslief und, was die Hauptsache ist, seine Stücke unaufgeführt und schon deshalb ohne allgemeineren Erfolg blieben. Ungleich verwirrender waren dagegen die Hinweise auf frühere Dichtungen, da diese, den verschiedensten Völkern und Zeiten angehörend und aus der Besonderheit beider organisch hervorgewachsen, sich in den wunderbarsten Gegensätzen darstellten. Man berücksichtige nur, daß die Romantiker gleichzeitig auf die Dichtung der verklungenen deutschen Heldenzeit, auf die des Minnegesangs und der Meistersänger, auf die

der nordischen Sage, auf die scholastische Dichtung Dante's, auf Altengland und Spanien, auf die Griechen, ja selbst auf die Inder hinwiesen und dabei zu einer Verschmelzung der Elemente dieser verschiedenen Dichtungen, ihrer Formen und ihres Geistes aufforderten, was meist nur zu einer mosaikartigen Aneinanderfügung derselben führte. Was nun aber die Lehren der Romantiker selbst betrifft, so war es nicht nur die Dunkelheit und das Phantastische derselben, was Verwirrung hervorrief, sondern noch mehr der Mangel an Einheit und Festigkeit. Am verderblichsten wirkte hierin das Beispiel des vielleicht genialsten dieser drei neuen Apostel, Friedrich von Schlegel, der, bis er sich endlich auf den religiösen Standpunkt der Verachtung aller Dichtung erhob, eine Menge der wunderlichsten geistigen Wandlungen durchlief. Was half es, daß sein Bruder Wilhelm die Lehren desselben zu klären und zu mäßigen suchte, um sie zu praktischer Anwendung brauchbar zu machen, da Tieck, welcher die Extravaganzen Friedrich's nie getheilt hatte, später dafür um so begeisterter der Solger'schen Aesthetik zustimmte, welche die Kunst zu einer Art theosophischen Monpols machte, das nur den Gottgeweihten verständlich sei, und durch den Begriff der Ironie der Willkür auf's Neue Thor und Riegel öffnete.

Es würde ein großer Dichtergenius dazu gehört haben, all diese verschiedenen Einwirkungen in sich zu wirklicher Einheit und Klarheit zu verarbeiten, ohne die eigene Selbständigkeit doch dabei aufzugeben. Einen solchen gab es zur Zeit aber nicht, sondern fast nur lauter mittlere Talente, von denen es zwar einzelnen nicht an Glanz fehlte, den meisten aber an Kraft, sich aus dem Dilettantismus herauszuarbeiten. Auf dramatischem Gebiete eines der frühesten war Wilh. von Schütz (geb. 13. April 1776 zu Berlin). Als preußischer Landrath und Director der Ritterschaft längere Zeit zu Zibingen (Neumark) thätig, wo er mit seinem Schulfreunde Tieck auf's Neue zusammentraf und vertraut wurde, folgte er diesem später nach Dresden und starb am 9. August 1747 zu Leipzig. Er wurde von A. W. Schlegel mit seinem Trauerspiel „Lacrimas" (1803) in die Literatur eingeführt, welches innerhalb der neuen Schule einiges Aufsehen erregte, was ihn zu noch mehreren anderen Versuchen dieser Art anspornte, darunter „Der Graf und die Gräfin von Gleichen (1807), ein beliebter Stoff jener Zeit, Niobe (1808), ein gekünstelter Versuch in der Form des antiken

Dramas, Graf von Schwarzburg (1819) und Karl der Kühne (1819). Schlegel selbst urtheilte über den nach spanischem Vorbild und unter Einfluß des Alarkos geschriebenen Lacrimas: daß die Herzenskälte nicht unter der blendenden Farbenpracht verborgen bleibe und der Gefühlsausdruck in einer bloßen Bilderleerheit verloren gegangen sei.

Ungleich bedeutender war der ebenfalls von A. W. Schlegel in die Literatur eingeführte Friedrich, Baron de la Motte Fouqué (Pseudonym Pellegrini), geb. am 12. Februar 1777 zu Brandenburg. Nachdem er sich an verschiedenen Feldzügen betheiligt, zog er sich als Major der Cavallerie in's Privatleben zurück, um sich, abwechselnd in Berlin und auf seinem Gute Nennhausen bei Rathenow lebend, ganz nur den Musen zu widmen. Nach dem Tode seiner gleich ihm durch ihre Romane weithin bekannten Frau wendete er sich nach Halle, wo er Vorlesungen über Geschichte und Poesie hielt. Wie Tieck wurde auch er von Friedrich Wilhelm IV. sofort nach dessen Regierungsantritt aufgefordert, in Berlin seinen Wohnsitz zu nehmen, wo er bald darauf, 23. Januar 1843, starb. Fouqué besaß ohne Zweifel großes Talent, von dem er aber einen zu raschen und freigebigen Gebrauch machte, worin er durch den ihm zu Theil werdenden übermäßigen Beifall nur noch bestärkt wurde. Im Roman war er einer der tonangebenden Modeschriftsteller. Auf der Bühne hat er dagegen nicht festen Fuß zu fassen vermocht, obschon einzelne Theater, voran das Berliner,*) ihm freundlich entgegenkamen. Ueber seine ersten Dramen, welche theils nordische Sagen, theils Märchenstoffe behandeln und zwischen 1801—5 erschienen, sagt Schlegel in einem Briefe an ihn, daß die „blos spielende, müßige, träumerische Phantasie" allzusehr Hauptbestandtheil derselben sei.

„Anfangs, setzt er hinzu, mochte dieses sehr heilsam und wichtig sein, wegen der vorhergegangenen Nüchternheit und Erstorbenheit dieser Seelenkraft. Am Ende aber fordert das Herz seine Rechte wieder, und in der Kunst wie im Leben ist doch das Einfältigste und Nächste wieder das Höchste." — „Nimm dazu, daß die Poesie, um lebendig zu wirken, immer in einem gewissen Gegensatze mit ihrem Zeitalter stehen muß." — „Unsere Zeit krankt an Schlaffheit, Unbestimmtheit, Gleichgültigkeit, Zerstücklung des Lebens in kleinlichen Zerstreuungen und an Unfähig-

*) In Berlin wurden, Die Ausgewanderten in Wien (1805) Die Heimkehr des großen Kurfürsten (1815), Thasillo (1815) gegeben.

keit zu großen Bedürfnissen, an einem allgemeinen mit dem Strom Schwimmen, in welche Sümpfe des Elends und der Schande er auch hintreiben mag. Wir bedürften also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie."

Er rieth ihm daher, die vaterländische Geschichte zum Gegenstand seiner dramatischen Muse zu machen. Fouqué befolgte den Rath, doch wendete er sich zunächst der alten Heldensage zu in den Tragödien „Sigurd, der Schlangentödter" (1808) und „Der Held des Nordens" (1810); worauf dann aber die mehr in jenem Sinne geschriebenen Schauspiele „Eginhard und Emma", „Waldemar, der Pilger" und „Die Ritter und die Bauern" (1811) folgten. Auch 1813 erschien wieder eine ganze Sammlung „Neuer vaterländischer Schauspiele", darunter „Die Heimkehr des großen Kurfürsten" und „Die Familie von Hallersee". Später, in den 1818 erschienenen Spielen, wendete er sich aber doch wieder zur nordischen Sage zurück, wogegen sein „Altsächsischer Bildersaal" noch ein Drama „Hermann" enthält.

Fouqué hatte sich Tieck's Lehren wirklich zu Herzen genommen. In Waldemar, der Pilger und in Die Heimkehr des großen Kurfürsten ist ihm auch eine gewisse volksthümliche Kraft und Einfachheit der Darstellung zuzuerkennen, die freilich nicht überall frei von Affectation ist. Der Mangel an wahrer Einsicht in das Wesen des Dramatischen macht sich daneben aber um so fühlbarer. In einem ganz andern Geiste und nicht wie die oben genannten Stücke in Jamben, sondern in Prosa ist Die Familie von Hallersee geschrieben, ein Soldatenstück, das zur Zeit des siebenjährigen Kriegs spielt, worin es sich um die Liebe zweier Brüder zu der Gattin eines ihrem Lande feindlichen Edelmanns handelt. Auch der Gegensatz von Protestantismus und Katholicismus spielt mit herein. Das Ganze stellt sich als ein seltsames Gemisch von Volksthümlichkeit, Patriotismus, Schwärmerei und Sentimentalität dar. Interessanter noch ist sein 1823 erschienener „Don Carlos". Hier hatte Fouqué einen mächtigen Anlauf genommen, da er, wie es in der den Manen Schiller's gewidmeten Zueignung heißt, nichts Geringeres beabsichtigte, als dessen Dichtung etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen:

Mein Carlos ist ein rasch entlodernd Feuer,
So wie's hinquoll durch Lebens Wirklichkeit.

Dein Karlos bleibt den zarten Herzen theuer,
Die sich dem Schwung des Ideals geweiht.
Doch auch mein Carlos ist kein Ungeheuer
Und ist von deinem Karlos nicht so weit,
Als es im Spiegel blitzt der Welterscheinung —
Und All'n uns lacht einst selige Vereinung.

Der Realismus, welchen Fouqué dem Schiller'schen Idealismus entgegenzustellen vermeinte, ist aber so überfüllt von romantischer Phantastik, daß die Wirklichkeit wohl ungleich schwerer bei ihm, als bei diesem zu erkennen sein dürfte. Der Dichter wollte einen so hohen Flug nehmen, als seine Kraft nur irgend erlaubte, und alle Töne anschlagen, deren er fähig war. Dieses Gefühl der Absichtlichkeit drängt sich nun überall in dem 287 Seiten füllenden und in den wunderbarsten Farben spielenden, in den mannichfaltigsten metrischen Formen sich bewegenden Werke auf, dessen Ton bald an Schiller, bald an Shakespeare, bald an das griechische und spanische Drama erinnert. Carlos sollte sich als ein titanenhafter Kraftmensch mit der Gemüthsstimmung eines Hamlet darstellen. Fouqué ist dabei aber selten über Affectation und unnütze Kraftvergeudung hinausgekommen.

Gleichzeitig mit den ersten Dramen Fouqué's schrieb **Clemens Brentano** (Pseudon. Maria) sein Lustspiel **Ponce de Leon**, das 1803 im Druck erschien. Am 8. Sept. 1778 in guten Verhältnissen zu Frankfurt a. M. geboren, wurde er zum Stand seines Vaters, zum Kaufmann, erzogen. Nach dem Tode desselben ging er jedoch zur Wissenschaft über, studirte 1797 in Jena und wurde hier mit den Romantikern bekannt und vertraut. Später lernte er Achim von Arnim kennen, der ihm auf's innigste befreundet und nachmals der Mann seiner Schwester, der bekannten Bettina, wurde. Ponce de Leon ist mehr ein poetisches Feuerwerk des Witzes, als ein wirkliches Lustspiel. Der blasirte Held desselben ist ein Sonderling, der, gleichgültig gegen die Liebe, nur darum Interesse an einem hübschen Mädchen gewinnt, weil er hört, daß sie, auf der linken Seite im Bett ausgestreckt liegend, auf Gespräche mit ihrem zukünftigen Gatten sinne. Es fehlte dem Dichter das, was Goethe überhaupt als den Hauptmangel der romantischen Dichter bezeichnete: „die Kunst der Gestaltung und in der Gestalt die Specifikation, damit ein Jedes ein Besondres, Bedeutendes werde." Tieck, der Brentano keineswegs Talent absprach, vermißte an ihm „den

reinen und wahren Sinn für die Natur und das Natürliche". Sowohl bei ihm wie bei Arnim kämen diese immer nur als etwas Reflectirtes und Gemachtes heraus. „Es scheine, als ob es ihm nie Ernst mit der Sache gewesen sei." 1802 entstand in Düsseldorf auch noch das Singspiel: „Die lustigen Musikanten" (gedruckt 1803), das manches Ansprechende enthält. Erst 1813 wendete er sich noch einmal dem Drama zu; diesmal einem größeren Werke: „Die Gründung Prags" (1815 gedruckt). Er versuchte hier, das sagenhafte Gebiet seines Vorwurfs realistisch lebendig zu machen, indem er auf die dunkle Vorzeit die an den slavischen Völkern der Gegenwart gemachten Beobachtungen und Erfahrungen übertrug. Es fehlt dem krausen Werk nicht an Phantasie und interessantem Detail. Die der Liebe zur Beute fallende Amazone Wlasta ist mit sinnlicher Wärme und psychologischer Kenntniß des weiblichen Herzens gezeichnet. Sein letztes dramatisches Werk war die 1813 vor der Leipziger Schlacht geschriebene „Victoria und ihre Geschwister mit fliegenden Fahnen und brennenden Lunten, ein klingendes Spiel" (1817 gedruckt). Er starb am 28. Juli 1842 in Aschaffenburg.

Nicht ganz so talent- und phantasievoll erscheint der ihm verschwägerte Ludwig Achim von Arnim (geb. 26. Juni 1781 zu Berlin, gest. 21. Juni 1831 auf seinem Gute zu Wipersdorf in der Mark), mit dem er sich 1808 zur Herausgabe der unter dem Namen „Des Knaben Wunderhorn" bekannten Sammlung altdeutscher Lieder verbunden hatte. Damals gab Arnim auch eine Zeitschrift (Zeitung für Einsiedler, später Trosteinsamkeit genannt) heraus. Das dramatische Gebiet betrat er 1811 mit „Halle und Jerusalem, ein Studentenspiel und Pilgerabenteuer", in dem er Motive aus Gryph's Cardenio und Celinde und der Ahasversage verbunden und verarbeitet hat. Zu einem derartigen Werk fehlte es ihm aber an Phantasie. Bei aller Sucht nach dem Außerordentlichen blieb Arnim an der Nüchternheit haften. Schon 1806 hatte er Tieck auf das Gryph'sche Drama aufmerksam gemacht, ein Werk, über welches er staunen werde. Es entsprach dem Hange Arnim's zum Mystischen. 1813 folgte ein ganzer Band dramatischer Dichtungen unter dem Titel: „Schaubühne". Es waren meist Bearbeitungen von Stücken der altenglischen Komödianten.*)

*) Jann's erster Dienst; der Hanrei und die schöne Maria, Jemandt und Niemandt.

Doch auch einige selbständige Stücke patriotischen Inhalts waren darunter, so „Der Auerhahn" (die Geschichte von Otto der Schütz), „Die Vertreibung der Spanier aus Wesel" (1629) und „Die Capitulation von Oggersheim". Eine Anzahl ähnlicher Stücke wurden auch noch in seinem Nachlaß gefunden, als: „Der ächte und der falsche Waldemar" (2 Thle.), „Glinde, Bürgermeister von Stettin", „Der Stralauer Fischzug" (ein Lustspiel), „Der Markgraf von Brandenburg" und „Die Gleichen". So wohlgemeint alle diese Versuche waren, so fehlte es ihnen doch zu sehr an dramatischer Kraft und an Sinn für das Historische. Ganz abgesehen von dem Inhalt und der Structur dieser Stücke muß aber schon das Gezwungene ihres Tones befremden. Der Dichter wollte sich unverkennbar bei aller Volksthümlichkeit auf einer gewissen poetischen Höhe halten. Er wählte daher zwar die Prosa, die aber bei ihm keine rechte Prosa mehr ist, weil sie immer wieder in den rhythmischen Vers fällt.*) — Der Auerhahn ist eine Art Schicksalsdrama. Ein wenn nicht fatalistischer, so doch mystischer Zug geht durch dasselbe hindurch. Der ächte und der falsche Waldemar sollte veranschaulichen, wie dieser für todt gelten konnte, ohne doch gestorben zu sein. Der Stoff lag der Darstellung Arnim's günstig. Man ist auf einen wunderbaren Vorgang gefaßt. Waldemar hat mit Magelone, der flüchtig als Magd in seinen Landen lebenden Tochter des nordischen Königs Hakon ein Kind gezeugt, ihr dann aber nicht das Eheversprechen gehalten. Dieses Kind, von ihr gegen das des Markgrafen Hermann vertauscht, soll jene Schmach an ihm rächen. Waldemar faßt nämlich zu diesem zur Jungfrau herangewachsenen Mädchen eine heftige Liebe, die er aber Magelonen verheimlicht, so daß diese sie erst im Augenblicke seiner Vermählung erfährt. Vergeblich sucht sie ihn von dieser zurückzuhalten, bis sein trotziges Weigern ihren lange zurückgehaltenen Groll auf's mächtigste aufregt. Sie läßt nun, um sich zu rächen, die blutschänderische Heirath sich wirklich vollziehen,

---

*) Man lese z. B. folgende Stelle: „Dir bleib ich eigen, wie der Baum dem Boden — auf dem er sich im ersten Grün entfaltet —, du denkst, du wirkst in mir, dir dank ich nie genug — Laß deine Hand mich unter Thränen küssen, zweiter Vater — was Völker reizt und schützt zu kräftiger Erhebung — wo könnt' ich's lernen, als bei dir? — In dir liegt meines Volkes künft'ges Glück — du hast ein Volk von Rittern dir geschaffen &c."

worauf sie das unselige Geheimniß vor dem ganzen Hofe entdeckt. Es spielt noch eine mystische Geschichte von einem Sarge herein, in dem Waldemar alle Nächte zu schlafen gelobt hat. Es ist dieser Sarg, in dem er sich nach entdecktem Frevel, scheinbar gestorben, begraben läßt, um als todt für die Welt zu gelten, während er in Wahrheit, aus dem lebendigen Grabe wieder erstiegen, eine Pilgerfahrt zur Sühnung seiner Schuld unternimmt. Mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit ist es, wie bei den Romantikern überhaupt, dabei so genau nicht genommen. — Dies zeigt sich noch mehr in dem ungleich phantastischeren Drama: „Die Gleichen", in welches der Dichter auch noch die Märchenwelt einbezog. Hier, wo es sich nicht nur um den bekannten Conflict eines Mannes handelt, der, obwohl schon verheirathet, noch einem zweiten Weibe die Ehe versprochen, sondern auch noch um die Lösung eines auf einer Familie lastenden Fluchs, wird uns nicht nur der bunteste Wechsel von Scenen und Begebenheiten vor Augen geführt, sondern auch die Personen selbst noch erleiden gegen den Schluß hin manche Verwandlung, die zwar der Wahrscheinlichkeit spottet, den vom Dichter beabsichtigten Ausgang aber allererst möglich macht. Es kommt hier nämlich nicht bis zur Doppelheirath des Grafen, sondern Alles, was sich so unheilvoll zu verwirren drohte, löst sich zuletzt in allseitiges Wohlgefallen auf. Ein Zug zum Schicksalsdrama ist auch in diesem, gegen den Schluß hin immer mystischer werdenden Stücke.

In keinem Dramatiker der Schule tritt diese Richtung des Geistes aber stärker hervor, als in Friedr. Ludw. Zacharias Werner.*) Am 18. November 1768 zu Königsberg geboren, studirte derselbe hier die Rechte und Philosophie. Er gehörte damals der aufklärerischen Richtung an. Eine Bildungsreise nach Berlin und Dresden machte ihn jedoch mit den Schriften der Romantiker (Schlegel, Tieck, Schleiermacher) bekannt. 1793 erhielt er eine Anstellung im Staatsdienst und wurde, zeitweilig nach Warschau versetzt, hier in ein wildes Genußleben gerissen, obschon er im Laufe von 12 Jahren sich dreimal verheirathete. Dabei entwickelte er aber eine geistige und phantastische Regsamkeit, die von jenen romantischen Eindrücken geweckt und im Umgang mit Männern wie Renioch und E. A. T. Hoffmann gesteigert, durch das Studium der Werke Rousseau's und Jakob Böhm's die

*) E. Hitzig, Lebensabriß F. L. Zach. Werner's. Berl. 1828.

Richtung auf das Ueberschwängliche und auf das Mystische erhielt. Es war damals die Zeit der geheimen Gesellschaften, an denen er ein großes Interesse nahm, wie sich aus seiner ersten größeren Dichtung, dem zweitheiligen Drama: „Die Söhne des Thals" ergiebt, von welchem der erste Theil: „Die Templer auf Cypern" 1800, der zweite „Die Kreuzesbrüder" 1802 entstand, das Ganze aber 1803 erschien. Doch auch der religiöse Sinn des Dichters trat hier schon in bedeutsamer Weise hervor. Denn bei aller Hingabe an den sinnlichen Lebensgenuß nahm es Werner, wie seine Briefe an Hitzig beweisen, mit der Religion schon damals schwärmerisch ernst. Schon jetzt zeigt sich bei ihm die Neigung zum Katholicismus, den er 1802 das große Meisterstück menschlicher Erfindungskraft nennt, „das auf seine Urform zurückgeführt allen übrigen christlichen und unchristlichen Religionsformen vorzuziehen sei". Auch wollte er in seinen „Söhnen des Thals" nichts anderes zur Darstellung bringen, als „den Sieg des geläuterten Katholicismus mittelst der Maurerei über den in seinen Grundsätzen zwar ehrwürdigen, aber dem Menschengeschlecht, qua talis, nicht angemessenen durchaus prosaischen Drang eines durch keine Phantasie begrenzten Kriticismus". Werner war, wie er an seinen Verleger schrieb, dabei von der Hypothese ausgegangen, daß der Untergang des Tempelordens die Veranlassung zur Gründung eines neuen Ordens, der Kreuzesbrüder, gegeben habe. Er wollte nun im ersten Theile das allmähliche Sinken des Templerordens, im zweiten seinen Untergang und sein Wiederaufleben in andrer, geläuterter Form darstellen. Das Thal, eine Art unsichtbarer Freimaurer-Orden, sollte dabei die Rolle des Schicksals spielen, die Templer die Missionäre der von ihm verborgen gehaltenen Wahrheiten vorstellen. Da sie jedoch durch Einmischung egoistischer Interessen ihre Aufgabe entweiht und verfehlt hatten, so sollten sie untergehen, um einer besseren Verbindung, den Kreuzesbrüdern, den Platz zu räumen, daher auch die Gegner der Templer hier nur als die Werkzeuge des Thals auftreten und handeln. Werner schrieb seine Söhne des Thals nicht blos als Dichter, er wollte das, was er darin als seine Absicht aussprach, auch zu verwirklichen trachten.

„Glaube mir, — schreibt er einmal — daß Alles, was ich im ersten und in dem mir ungleich besser gelungenen zweiten Theile meiner Templer gesagt habe, von meiner Seite auch nicht ein Bischen Poesie, sondern lauter ernste Prosa, und

daß ich kein Lob von dir darüber wünsche, sondern nur die Erklärung: Die Stelle und die und die hat mich und die mir verbündeten Freunde zu den und den Ideen entflammt."

Zu einem Bunde zur Erwärmung der Menschen, besonders im Sinne der Religion, forderte er denn auch unausgesetzt seine Freunde auf. Es erklärt sich wohl hieraus, daß Julian Schmidt trotz aller Romantik in den Personen dieses Werkes nichts Supernaturalistisches finden konnte, daß die Mystik darin so ganz unpersönlich auftritt und die Phantastik, wo sie sich zeigt, um so ausschweifender wird, was besonders gegen den Schluß hin der Fall, in dem sich das Gräßliche und Ungeheuerliche mit dem Opernhaften mischt. Von dem ersten Theile hielt Werner in dramatischer Hinsicht selbst nicht viel. Er fand, daß darin kein richtiges Verhältniß der Theile, kein wahrhaft dramatisches Interesse sei und das Ganze auf wenig mehr als eine dramatisirte Idylle hinauslaufe. Desto größere Meinung hatte er aber vom zweiten Theil. Auch Tieck hielt die Söhne des Thals für die weitaus beste von Werner's Dichtungen.

Am 24. November 1804 wurde ihm gleichzeitig sein nächster Freund und seine Mutter vom Tode entrissen. Das wirkte auf ihn so mächtig ein, daß er später sein grauenvollstes Nachtstück mit diesem Datum bezeichnete. Den Zug zum Mystischen in seiner Natur, der keineswegs erkünstelt war, obschon er mit sinnlicher Ausschweifung gepaart blieb, hatte er ohne Zweifel von seiner Mutter ererbt, die in ihren letzten Jahren an Visionen und religiöser Ueberspanntheit litt. Von dieser religiösen, an Wahnsinn streifenden Mystik ist nun auch das 1805 in Warschau begonnene und in Berlin, wohin er sich im October d. J. begeben hatte, vollendete Drama: „Das Kreuz an der Ostsee" erfüllt. In Berlin, wo er in die Sphäre des praktischen und zersetzenden Verstandes gerieth und ein Verhältniß zur Bühne gewann, da er hier als Theaterkritiker für die allgemeine Literaturzeitung thätig war, schrieb er das Drama: Martin Luther oder die Weihe der Kraft. Es muß auffallen, einen Dichter mit so ausgesprochener Neigung zum Katholicismus sich einen Helden wählen zu sehen, welcher der entschiedene Gegner desselben war. Allein Werner sah damals in Luther eigentlich nur denjenigen, welcher den Katholicismus in seiner ursprünglichen Reinheit wiederherstellen wollte. Ihm waren „Luther und der heilige Adalbert (im Kreuz an der Ostsee)

nur Collegen," so daß, wenn Gott, „warum er ihn, wie er sagt, täglich bitte, Luther noch vor dem jüngsten Tag wieder auferweckte, er gewiß nichts Eiligeres zu thun haben würde, als gegen die dem wahren Protestantismus untergeschobene Abart desselben" auf's Neue zu protestiren. Indeß war dies damals in Wirklichkeit doch nicht ganz so, wie es Werner hier darstellt. In seiner „Weihe der Kraft" weht doch ein wesentlich anderer Geist, als in den früheren Stücken, wenn schon schwärmerische Religiosität und religiöse Schwärmerei auch noch hier gelegentlich ihren Platz finden. Das phantastisch-mystische Element bleibt dem Historischen fast ganz unverbunden, es tritt zu diesem in einen fast schroffen Gegensatz; wie denn einzelne Scenen (z. B. die erste Begegnungsscene Luther's mit seinen Eltern) und einzelne Parthien in der Charakterzeichnung Karl V. und Luther's mit einem gewissen kräftigen Realismus ausgeführt sind, während andre, z. B. die meisten Scenen der Catharina von Bora, der Therese und Theobald's, so wie diese Figuren selbst, eine phantastische, zerfließende Ausführung erhalten haben. Eine große Ungleichheit der Behandlung zeigt sich auch darin, daß einzelne Scenen, und darunter grade die sonst am besten gearbeiteten, einen nur geringen dramatischen Fortschritt zeigen und wohl auch nur von geringer theatralischer Wirkung sind, andre Scenen, wie z. B. die Scene, welche der Reichsversammlung vorausgeht, sowie diese letztere selbst, bei den jetzt so vervollkommneten Mitteln der Bühne noch heute eine große theatralische Wirkung ausüben würden. Von hier an artet das Stück aber ganz in's Phantastische aus. Catharina von Bora läuft in ihrer religiösen Schwärmerei dem Helden der Reformation fast eben so aufdringlich nach, wie die mannstollen Jungfrauen in den Ritterromanen Fouqué's, die später von Kleist nicht nur romantisch, sondern auch poetisch in seinem Käthchen geadelt wurden. Damals aber hatte Martin Luther viele und große Bühnenerfolge, wenn es auch nicht an tadelnden Urtheilen fehlte. Jean Paul sprach darüber am härtesten, doch auch A. W. Schlegel, Tieck, Wieland und besonders Goethe verhielten sich ablehnend.

Werner hatte 1808 bei einem längeren Aufenthalte in Weimar Goethe kennen gelernt, und dieser sogar Werner's inzwischen entstandene Wanda, Königin der Sarmaten (1810 gedr.) gegeben. Ueber den Attila (1812 gedr.) aber schrieb er damals an Jacobi: „Er (Werner) wird oder kann Dir gesagt haben, daß ich ihm die

zwei ersten Aufzüge sehr gelobt, die drei anderen aber eben so hart getadelt habe. Er glaubte, das Mystische wäre mir fremd und zuwider. Ich versicherte ihm, daß mir im Gegentheil das Hohe und Wahre darin zu lieb sei, um zu ertragen, daß man blos damit gaukele und es en masquerade aufführe." Dieser Tadel war nur zu gerecht, obschon es zweifelhaft bleibt, ob Werner das Zutreffende fühlte, da er sich vielleicht selbst mit dem Affectirten in seiner Dichtung mehr noch als Andere täuschte. Goethe rieth ihm damals kleinere Stücke zu arbeiten, wobei er ihn auf Lillo's Fatal curiosity verwies, deren Bearbeitung Werner ihm schon acht Tage später überreichte. Dieses Stück, der vierundzwanzigste Februar, hat vermöge der, nur zu gedehnten, realistischen Darstellung, der damit erzielten unheimlich grausigen Stimmung und des stetigen, aber zögernden, und eben darum um so peinlicher spannenden Fortschritts der Handlung eine ganz außerordentliche Wirkung ausgeübt, welche zu zahlreicher Nachfolge aufforderte und das sogenannte Schicksalsdrama eine Zeitlang herrschend zu machen drohte. Auch in Weimar fand 1809 zum Verdruße Wieland's davon eine Aufführung statt. Der erste Druck erschien 1815 in der Urania; im selben Jahr auch noch eine Separatausgabe. Das Stück ist in gereimten Jamben geschrieben und die rasche Entstehung läßt über das Talent des Dichters keinen Zweifel, wie man auch über Richtung, Gebrauch und Ziele desselben urtheilen mag. Werner trat 1811 zum Katholicismus über, studirte Theologie und ward 1814 zum Priester geweiht. Auch jetzt noch huldigte er zuweilen der dramatischen Muse. 1815 erschien das romantische Drama: Kunigunde, die Heilige, 1820 folgte die Tragödie: Die Mutter der Maccabäer. Um diese Zeit begann er zu kränkeln. Er starb in der Nacht vom 16. zum 17. Januar 1823. Sein Theater erschien 1816—1820 (Wien), eine Ausgabe ausgewählter Schriften in Grimma 1841.

Fruchtbarer, minder krankhaft und entschiedener der Bühne und ihren Ansprüchen zugewendet war der dänische Dichter Adam Gottlob Oehlenschläger,*) der durch Uebersetzung eines großen Theils seiner Dramen und nach der ganzen Richtung seiner poetischen

*) Seine 1839 zu Breslau erschienenen Schriften mit Selbstbiographie und Neue dramatische Dichtungen, Christiania 1850.

Thätigkeit unsrer Literatur fast zur Hälfte zugezählt werden muß. Oehlenschläger wurde am 14. Nov. 1779 zu Kopenhagen in dürftigen Verhältnissen geboren. Er sollte sich dem Handelsstand widmen, wurde aber früh von Romanen und Schauspielen angezogen, schrieb deren selbst und ging als Schauspieler zur Bühne. Der Umgang mit den Brüdern Oerstedt bestimmte ihn aber, seine Kenntnisse zu vervollkommnen. Er verließ das Theater und bezog 1800 die Kopenhagener Universität, auf der er das Recht und nordische Alterthumswissenschaft studirte. Die letztere wurde auch die hauptsächlichste Grundlage seiner Dichtung, die schon hierdurch werthvoller für seine Landsleute, als für uns werden mußte. Die Bekanntschaft mit Steffens, welcher eben von einer Studienreise nach Deutschland zurückgekehrt war und die Schelling'sche Philosophie, sowie die Doctrin der neuen romantischen Schule in sein Vaterland brachte, machte ihn zu einem Anhänger und Jünger der letzteren. Das lyrische Drama: St. Hans Aftenspiel (St. Johannisabend)*) war eine der ersten Früchte dieses geistigen Umschwungs. Eine Menge der verschiedensten Dichtungen folgte, besonders dramatische. Nachdem er 1805 mit dem Märchendrama **Aladdin oder die Wunderlampe** einen größeren Erfolg gehabt, unternahm er eine Reise nach Deutschland, Frankreich, Italien, die sich auf vier Jahr ausdehnend ihn mit den bedeutendsten Männern der Literatur, besonders des ersteren Landes, bekannt machte. Er wurde so vertraut mit unserer Sprache, daß er es unternahm, einen großen Theil seiner Werke fortan in sie zu übertragen. Zunächst Aladdin (1807), dem 1810 die Uebersetzungen der in Deutschland geschriebenen Trauerspiele „Hakon Jarl" und „Axel und Walborg" folgten. 1816 erschien sogar ein unmittelbar in deutscher Sprache gedichtetes Drama „Correggio", welches zugleich dasjenige ist, welches auf den deutschen Bühnen noch am meisten Erfolg hatte und in's Dänische, Schwedische, Italienische, Französische, Serbische übersetzt worden ist. — Oehlenschläger wurde in Deutschland gut aufgenommen, besonders von Tieck und von Goethe, welcher letztere ihn auch zuerst zur Uebersetzung seiner Stücke aufgemuntert hat.**) Dies mußte den Dichter natürlich in

*) Deutsch von H. Smidt. Berl. 1853.

**) 1813 folgte Hugo von Rheinberg, 1814 Helge, 1818 Hagbarth und Signe, 1819 Palnatoke 2c. Auch eine neue Uebersetzung der Holberg'schen Lustspiele verdanken wir Oehlenschläger (Leipz. 1822—23, 4 Bde.).

der Schätzung seiner Landsleute, sowie in der der ganzen gebildeten Welt außerordentlich fördern, und es darf wohl gesagt werden, daß er lange überschätzt worden ist, ja es zum Theil wohl noch heute wird, obschon er unstreitig in der Literatur seines Volks eine bei Weitem bedeutendere Stellung einnimmt, als in der unsern. Jedenfalls war er ein nicht unbedeutendes Talent. Grade die Leichtflüssigkeit desselben wurde für dessen weitere Entwicklung aber zum Hemmniß. Er litt unter dem Glauben so vieler Talente der Genieperiode und der romantischen Schule, daß das Genie Alles, was es hervorbringe, mit Leichtigkeit schaffe und Alles, was mit Leichtigkeit entstanden sei, daher auch den Stempel der Genialität trage. Die Doctrin der romantischen Schule und die Anerkennung, ja Ueberschätzung, welche er fand, mußten ihn in diesem Wahne bestärken. Die gefällige äußere Form seiner Werke, der Glanz einzelner Gedanken und Bilder täuschte ihn über die Flachheit und Leere des Inhalts, über den öfter hervortretenden Mangel an wahrer, aus der Tiefe und Fülle schöpfender Gestaltungskraft. Auch fehlte es ihm an zulänglicher Einsicht in das Wesen der Tragödie. Ein anderer Fehler des Dichters war, daß er häufig Stoffe wählte, die er nicht genug durchdrungen hatte, um sie wahrhaft lebendig machen zu können. Für das nordische Heldenthum war er zu weich und modern. Die Kraft seiner Helden erscheint fast jederzeit prahlerisch. Dies läßt sich gleich an demjenigen seiner Stücke erkennen, welches man allgemein als das im dramatischen Sinne beste bezeichnet hat, an Hakon Jarl, in welchem Christenthum und Heidenthum mit einander in Conflict gebracht werden und jenes als Sieger hervorgehen sollte. Abgesehen davon, daß die ganze Lage, der ganze Zustand der Zeit in nur nebelhafter Darstellung vorgeführt wird, ist Olaf, der Vertreter des Christenthums, auch von einer Sentimentalität, welche anachronistisch wirkt, während das Heldenthum des heidnischen Hakon Jarl auf die leerste Großsprecherei hinausläuft, hinter der sich Hinterlist, Brutalität, Grausamkeit und abergläubische Feigheit vergebens zu verbergen suchen. Olaf siegt daher auch gar nicht durch die Kraft des Christenthums, sondern durch die schlechten Eigenschaften und die Unklugheit Hakon's, welche seine Unterthanen theils zum Abfall, theils zum Verrathe treiben. Dabei ist einzelnen Episoden, die dem Gange der Handlung nur lose verknüpft sind, ein zu großer Raum gegeben, so daß für sie, wie z. B. für das Verhältniß des

Schmiedes Bergthor und das des Thoras zu Hakon ein Interesse erregt wird, das im Fortgang der Handlung keine weitere Befriedigung findet.

Ungleich sentimentaler und in der Erfindung spitzfindiger ist das ebenfalls über verschiedene deutsche Bühnen gegangene Trauerspiel Axel und Walborg. Hier handelt es sich anfänglich um eine mit Hinterlist bekämpfte Liebe, welcher eine entfernte Blutsverwandtschaft im Wege steht, die aber der Held, nachdem er sich schon in den Besitz der Geliebten gebracht, doch wieder den Pflichten des Patriotismus und einer auf die Spitze getriebenen Lehnstreue opfert. Wie in dem vorigen Stücke ist auch in diesem die Exposition sehr ansprechend. Je mehr der Dichter sich aber dem Schluß nähert, desto mehr steigert sich auch die Phantastik. — Das Trauerspiel Correggio scheint durch seinen Gegenstand dem deutschen Theater zwar näher, als Hakon Jarl zu stehen, was aber nur scheinbar ist. Der Stoff, an sich undramatisch, ist es auch unter des Dichters Hand geblieben. Oehlenschläger war zu diesem Drama vielleicht durch den Erfolg angeregt worden, den Van Dyk's Landleben von Kind eben errungen. Er wollte etwas Aehnliches dichten und ergriff dazu die läppische Anekdote des Vasari. Tieck geißelt in seiner trefflichen Recension dieses Stücks nicht nur Oehlenschläger, sondern dieses ganze Genre. Er weist dem Dichter vor Allem die völlige Unkenntniß seines Gegenstands nach, die völlige Unkenntniß dessen, was zu einem Drama überhaupt, besonders zu einem solchen gehört, das wie dieses ein Künstlerleben zu seinem Gegenstand wählte. Er zeigt ferner das Krankhafte, Schwächliche in der Auffassung von Kunst, Leben und Charakteren in diesem Stück, die theils kleinliche, theils ungeschickte und ungenügende Motivirung und setzt an der Sprache auch noch das allzu Bürgerliche, ja Bäuerliche aus.

Oehlenschläger wurde 1800 zum außerordentlichen Professor der Aesthetik an der Universität Kopenhagen ernannt, deren Rector er 1831—32 und 1846—47 war. 1839 ward er zum Staatsrath erhoben. Dazwischen machte er wieder verschiedene größere Reisen, auch 1844 und 45 noch eine nach Deutschland und Frankreich. Am 20. Jan. 1850 starb er in Kopenhagen.

Weitaus talentvoller im dramatischen Sinne, als alle die Vorgenannten, ja das glänzendste dramatische Talent der Nach-Schiller'schen

Zeit überhaupt, war ein Dichter, der vielleicht streng genommen nicht zur eigentlichen romantischen Schule gehört, wohl aber, im eminentesten Sinne ein romantischer Dichter, ihr durch seine Natur in vieler Beziehung verwandt ist, ja ihr mindestens mit demselben Rechte zugezählt werden muß, wie Hölderlin, Wackenroder und selbst Tieck in seiner frühesten Zeit. **Heinrich von Kleist**,*) ein nachlebender Verwandter des Dichters Ewald von Kleist, am 10. Oct. 1777 in Frankfurt a/O. geboren (sein Geburtstag wurde erst neuerdings festgestellt), erhielt eine nur mittelmäßige Erziehung. Zum Militärdienst bestimmt, machte er den Rheinfeldzug mit, wobei er sich das Avancement zum Fähndrich verdiente (1795). Ein in ihm erwachter Trieb zu höherer geistiger Ausbildung machte ihm seinen Beruf aber bald völlig unleidlich, so daß er trotz des Einspruchs seiner Verwandten seine Entlassung aus dem Militärdienst betrieb, die er auch endlich erlangte. Freiheit, Bildung, Liebe wurde sein Wahlspruch, als er 1799 die Universität seiner Vaterstadt bezog, die ihm für die beiden ersten zunächst volle Befriedigung zu gewähren schien, während er die letzte in einem zärtlichen Verhältniß zu der Tochter des Generals von Zenge zu finden glaubte. Doch wurde ihm dieses Verhältniß eben so rasch wieder zu einer Fessel, wie seinem Faust'schen Wissensdrange in der mit Eifer ergriffenen Kant'schen Philosophie durch die Lehre eine Schranke gesetzt wurde, daß man von dem wahren Sein der Dinge niemals etwas zu erkennen vermöge; was ihn von ihr ganz wieder abkehrte. Seine Liebe zu Wilhelminen verwandelte sich ihm bald in ein Gut, an das er sich nur noch durch die Pflicht, nicht aber durch den Wunsch seines Herzens gebunden fühlte. Wie oft er aber auch später mit Faust an der Schwelle des Selbstmords stand, jetzt glaubte der reizbare Geist des jungen Mannes doch noch einen andern Ausweg aus dem Mißmuth seiner Seele zu finden. Er war, nach Berlin übersiedelt, in den uns schon bekannten Kreis schöngeistiger Frauen getreten. Wenn er sich auch nicht wohl darin fühlte, so war ihm doch hier zum ersten Mal das in ihm schlummernde poetische Talent zum

*) A. Wilbrandt, H. v. Kleist. Nördlingen 1863. — H. v. Treitschke, Zur Geschichte des Dramas in Historische und politische Aufsätze. N. Folge. 2. Thl. 1870. — H. v. Kleist's gesammelte Schriften, herausgegeben von Tieck, revidirt v. J. Schmidt. Berl. 1859. — R. Köpke, Politische Schriften u. a. Nachträge zu Kleist's Werken. Berl. 1862.

Bewußtsein gekommen. Die Poesie sollte ihm nun Ersatz für die ihm verlustig gegangene Philosophie bieten. Der in ihm erwachte poetische Drang war so heftig, daß er eine geheimnißvolle Reise unternahm, nicht nur sein Talent überhaupt, sondern es gerade darauf zu prüfen, ob es groß genug sei, den Kampf mit dem Größten auf diesem Gebiete erfolgreich aufzunehmen. Nach dem Dichterkranz zu ringen, ohne das Höchste leisten zu können, schien ihm des Ringens nicht werth. Es war ein Schwanken zwischen Zweifel und Hoffnung, zwischen Muthlosigkeit und höchster Vertrauensseligkeit. Und doch wurde nichts verhängnißvoller für sein Streben, als die aus diesem krankhaften Ehrgeize entspringende peinigende Selbstbeobachtung. Doch trat noch ein anderer Umstand hemmend hinzu: die Art, wie er die zu lösende Aufgabe sich stellte, da er nichts Geringeres beabsichtigte, als die Forderungen des Realismus und Idealismus in gleichem Maß zu befriedigen, beide durch einander aufzuheben, indem er sie mit einander verschmölze. Drohte ihn dies doch um alle freie und unbefangene Bethätigung der Eigenthümlichkeit seiner Natur zu bringen, ihn, dem jede Vorschrift, jede Regel und Theorie doch sonst nur als lästiger Zwang erschien! Ich glaube daher, daß das fortgesetzte Ungenügen an seiner ersten großen Dichtung, der immer wieder verworfenen und neu aufgenommenen Tragödie Guiscard, von deren verschiedenen Bearbeitungen uns nichts als ein kleines Fragment aus späterer Zeit erhalten geblieben, mehr aus diesen verschiedenen Umständen, als aus der stockenden, fragmentarischen Natur seines immerhin großen Talents zu erklären ist. Jedenfalls war diese Arbeit doch so, daß wenn sie ihn auch nicht im Ganzen befriedigte, einzelne Theile derselben den Glauben an seine Begabung immer auf's Neue befestigten. Jenes Ungenügen seiner Seele versetzte ihn aber in eine Unruhe, die ihn wieder und wieder in die Ferne trieb. Es war auch der Grund jener Reise, die er 1801 mit seiner Schwester Ulrike, seinem guten, hülfreichen Genius, nach Paris unternahm, wo er dann plötzlich in völlige Muthlosigkeit gerieth und sich seinen ehrgeizigen Plänen ganz zu entsagen entschloß, um sich in der Schweiz in ländliche Einsamkeit zu begraben; ein Gedanke, dessen Vorschlag und Ausführung das Verhältniß zu Wilhelminen für immer zerriß und auch der Theilnahme seiner sich von ihm wieder trennenden Schwester einen heftigen Stoß gab. Sie blieb zwar fort und fort gegen ihn hülfreich, lehnte aber von nun

an jeden Vorschlag, mit ihm wieder zusammen zu leben, auf das bestimmteste ab. In der Schweiz traf Kleist mit Zschokke und Ludwig Wieland, dem Sohn des Oberondichters zusammen, in deren Umgang er neuen Muth und neue Anregung fand. Ein französischer Kupferstich gab Anlaß zu einem poetischen Wettkampf. Jeder von ihnen sollte den Gegenstand: eine keifende Alte mit einem Krug, ein Liebespaar und einen komischen Richter, in seiner Weise poetisch zur Darstellung bringen. Es entstand der Entwurf zum Zerbrochenen Krug; doch auch der erste Act eines Trauerspiels „Leopold von Oesterreich", der nach der Versicherung seines Freundes Pfuel von ergreifender Wirkung gewesen sein soll, sowie das Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein" wurden damals gedichtet, letzteres wieder im Wettkampf mit Wieland.*) Obschon dieses Stück erst 1803 erschien und Kleist die Schweiz schon im Herbst 1802 verlassen hatte, so ist doch kein Zweifel, daß er es hier vollendet und, da es in Zürich herauskam, Zschokke wahrscheinlich mit dem Verkauf an einen Buchhändler beauftragt worden ist. Der Abfall der letzten zwei Acte von den drei ersten ist ein so großer, daß bei der Aengstlichkeit, welche Kleist vor der Oeffentlichkeit hatte, er nur durch den Druck der Noth dazu bestimmt worden sein kann, es in diesem Zustand erscheinen zu lassen. Wilbrandt, in seinem schönen Buch über Kleist, ist freilich der Meinung, daß dieser das Werk überhaupt gar nicht selbst vollendet habe, sondern der letzte Act nur ein Prosaentwurf gewesen sei, dem die Freunde dann nothdürftig die metrische Form gegeben. Allein die gegen den Schluß stärker hervortretende Phantastik, das immer lockerer werdende Gefüge hat dieses Drama mit noch manchem andern Werke der Romantiker und der Stürmer und Dränger gemein. Es wird aber auch zum Theil noch aus der Entstehungsgeschichte des Dramas erklärt, wie Pfuel sie erzählt. Hiernach hätte Kleist ursprünglich nur die wunderliche Scene der beiden Liebenden in der Höhle als eine Art Idyll behandelt gehabt, zu dem er vielleicht durch das Verhältniß angeregt worden war, das er damals in seinem Häuschen am Thunersee mit

*) Ludwig Fr. Aug. Wieland, geb. 28. October 1777 zu Weimar, gest. 12. December 1819 in Wien als Redacteur politischer Zeitschriften, schrieb auch noch einige andre dramatische Stücke, als die Lustspiele: Ambrosius Schlinge und Die Bettlershochzeit (Braunschw. 1805) und das Schauspiel: Die Belagerten (Wien 1814).

dem heiteren Mädeli pflog, das ihn bediente. Die Vorliebe zu dieser kleinen Scene, hätte ihn aber bestimmt, sie für ein größeres Drama zu benützen, das er schon damals im Sinne gehabt. Es kann nicht befremden, daß eine Begebenheit, deren Darstellung grade ihre Stärke in der zwingenden Motivirung suchte, wie dies die drei ersten Acte der Schroffensteiner beweisen, sich schwer mit einer davon ganz unabhängig entstandenen Scene verbinden ließ. Das lose Gefüge der letzten Acte muß um so mehr befremden, je größer die Kunst der Verknüpfung in den drei ersten Acten ist, in denen Alles mit logischer Nothwendigkeit aus dem Vorausgehenden folgt. Sie nahmen aber hierdurch auch fast den Anlauf zu einem Schicksalsdrama, obschon es sich darin um keine Vorausbestimmung des Kommenden handelt. Dies giebt der Wirkung des Stücks etwas Beklemmendes, Peinvolles. Es ist nicht unmöglich, daß Klinger's Sturm und Drang dem Dichter bei der Conception desselben mit vorgeschwebt hat. War es der Fall, so läßt sich daran am besten ermessen, wie hoch Kleist über Klinger, schon damals nicht nur als Dramatiker, sondern überhaupt als Künstler gestanden hat. Außerdem dürfte aber auch Tieck nicht ohne Einfluß geblieben sein. Wie dieser bei einem großen Theil seiner Märchen, sucht hier auch Kleist seine Wirkungen hauptsächlich auf dem Gebiete des Unheimlichen und Grauenhaften, denen er aber dann noch das Gräßliche und, durch das Hexenmotiv, ein fratzenhaftes Zauberwesen, sowie in jener Liebesscene ein stark sinnliches Element mit beigemischt hat. Als Erstlingswerk eines Dichters mußte es aber in seinem ersten Theile ein Talent höchsten Ranges ankündigen, wogegen freilich die letzten Acte wieder die unheilvolle Krankheit enthüllten, mit der dasselbe behaftet war. In dieser Weise wurde das anonym erschienene Werk auch damals von verschiedenen Seiten beurtheilt. Kleist selbst nannte es in einem Brief an Ulrike freilich nur „eine Scharteke" und hielt ängstlich an der Anonymität desselben fest.

Er hatte sich damals nach Jena gewendet, wo er von Schiller gut, von Goethe mit großer Zurückhaltung, von Wieland mit offenen Armen empfangen wurde. Es gelang Wieland sogar sich in das Vertrauen des verschlossenen, mißtrauischen Dichters zu schmeicheln und ihm die Mittheilung einiger Scenen seines wieder neubegonnenen Guiscard abzugewinnen. Er war erstaunt und glaubte sofort, wenn nur das Ganze diesen einzelnen Scenen entspreche, den Dichter in ihm zu

finden, welcher die Lücke auszufüllen im Stande sei, die Goethe und Schiller in unserem Drama noch offen gelassen. Auch fehlte nur wenig, daß Wieland's jüngstes Töchterchen ihm den zaudernden Dichter, dem sie es angethan, zum Sohne gegeben hätte, was Wieland nicht ohne Befriedigung sah. Der in Kleist's Seele unheimlich lauernde Dämon sollte aber grade damals in unheilvollster Weise hervortreten. Er hatte keine Ruhe in Weimar mehr und eilte nach Leipzig und Dresden, um immer mehr die Beute dunkler, beängstigender Vorstellungen zu werden, denen ihn sein Freund Pfuel zu entreißen suchte, indem er eine Reise mit ihm nach der Schweiz und Italien unternahm. Grade hier brach die lange bekämpfte verzweifelnde Muthlosigkeit wieder ganz in ihm aus. Seine Dichtung war fertig, aber nur, wie er der Schwester schreibt, um ihm zu beweisen, daß ein Halbtausend daran gesetzter Tage und Nächte vergebliche Arbeit gewesen seien. „Die Hölle gab mir mein Halbtalent, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder keins." Er ging mit dem Freund nach Paris, doch nur um alle seine Dichtungen hier zu vernichten, ihm zu entfliehen und als Freiwilliger, im Kampfe gegen die Engländer, sich dem Tod in die Arme zu stürzen. Er gerieth jedoch in Gefangenschaft, fiel nach seiner Befreiung in ein heftiges Fieber, das wahrscheinlich die geistige Krankheit für einige Zeit wieder besiegte. Doch kam er noch immer völlig muthlos nach Potsdam zurück. Die Dichterpläne waren aufgegeben. Er suchte um eine kleine Staatsanstellung nach, die ihm auch in Königsberg bei der Domainenkammer zu Theil wurde. Sein Talent aber machte sich bald wieder geltend. Es entstanden ein paar seiner besten Novellen und eine freie Bearbeitung des Molière'schen Amphitryon, in der er durch Vertiefung des Gegenstands und der Charaktere „eine gute Posse in ein vorzügliches Lustspiel" verwandelt hat. Es liegt im Gegenstand dieser Dichtung, daß ihr heute die Bühne verschlossen ist. Sie erschien 1807 anonym, herausgegeben von Adam Müller. Es läßt sich hiernach erwarten, daß Kleist in dem Königsberger Verhältniß nicht ausdauern konnte. Er wollte sich der Muse wieder ganz in die Arme werfen — Krieg und neue Krankheit traten aber dazwischen. Die Schlacht bei Jena und ihre Folgen regten ihn auf das furchtbarste auf. Er dachte sogar daran, Napoleon zu ermorden. Diese Leidenschaftlichkeit seiner Seele, die sich nur in der Vernichtung genug thun konnte, ging auf seine neueste dramatische Dichtung „Penthesilea"

mit über, die er 1807 schrieb und theilweise in dem im folgenden Jahre mit Adam Müller herausgegebenen Phöbus, sowie durch Separatdruck veröffentlichte. Penthesilea, die Königin der Amazonen, eilt den Trojanern zu Hülfe, um sich nach der Satzung ihres Stammes von den Griechen ihren Gatten, und zwar in Achill, mit Gewalt zu erkämpfen. In demselben Augenblick, da dieser nach langem Kampf, von ihrer Schönheit bezwungen, sich ihr freiwillig ergeben will, beschließt die Gereizte, die in seiner Annäherung nur eine Verhöhnung erblickt, seinen Tod und läßt ihn von Hunden zerfleischen, ja betheiligt sich selbst mit an diesem Vernichtungswerk. Das Stück, mehr eine Phantasie in dramatischer Form, als ein Drama, gewaltig, von poetischem Glanz übergossen, wird hierdurch gegen den Schluß hin in der Leidenschaft leider zu ausschweifend. Es lag aber, wie es vom Dichter selber bestätigt wird, sein innerstes Wesen, der ganze Schmerz und Glanz seiner Seele darin. Die erste Anregung zur Penthesilea erhielt Kleist wohl durch seinen Amphytrion. Zu diesem erscheint sie in gewisser Beziehung als Gegenstück, so wie auch wieder zu ihr sein Käthchen einen Gegensatz bildet.

In Dresden, wohin sich Kleist nach seiner Entlassung aus dem Staatsdienst gewendet hatte, fand er in Adam Müller einen enthusiastischen Bewunderer vor, der ihn in die vornehmen geistigen Kreise einführte, die sich hier damals zusammengefunden hatten. Er vereinigte sich ihm mit Rühle und Pfuel, um eine Kunst- und Buchhandlung zu errichten, in welcher unter anderem der „Phöbus" in sehr eleganter Ausstattung unter vielversprechenden Aussichten erschien. In diesem kam nun auch das erhalten gebliebene Fragment des „Guiscard" zum Abdruck, aus dem sich zwar über den Gang der Handlung nicht urtheilen, das aber den hohen Styl erkennen läßt, in dem das Ganze ausgeführt werden sollte.

Auch „Der zerbrochene Krug" war jetzt fertig, und Goethe, wahrscheinlich von Müller veranlaßt, war bereit, ihn zu geben. In der hierdurch gehobenen Stimmung hatte ihm Kleist auch die Penthesilea geschickt. Goethe erwiderte ziemlich kühl und ablehnend:

„Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von

Größe und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der auf's neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getrau' ich mir auf Bühnen über Fässer geschichtet mit Calderon's Stücken mutatis mutandis der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen. Verzeihen Sie mein Gradezu: es zeugt von meinem aufrichtigen Wohlwollen. Dergleichen Dinge lassen sich freilich mit freundlichen Tournüren und gefälliger sagen. Ich bin jetzt schon zufrieden, wenn ich nur etwas vom Herzen habe."

Wenn Goethe Kleist wirklich nur auf einen richtigeren Weg bringen wollte, so war doch der Ton seines Briefes nicht gut gewählt. Er paßte weder für dessen krankhaften Gemüthszustand, den er doch kennen konnte, noch paßte er ganz auf die Sache. Kleist hatte ihm die Penthesilea ja gar nicht zur Aufführung angeboten. Sie war überhaupt gar nicht für diese bestimmt, da er sie nicht einmal in Acte getheilt hatte. Wie Vieles hatte Goethe nicht selbst ohne jede Rücksicht auf die Bühne geschrieben. Warum sollte nun Kleist, der doch immer ein Dichter war, von dieser Freiheit nicht eben so gut Gebrauch machen können. Aber nicht nur der Dichter hätte aus Goethe hier etwas anders zu sprechen gehabt, sondern selbst der Theaterdirector, der sich darin doch ganz gründlich irrte, mit dem standhaften Prinzen das deutsche Publikum überall und zu jeder Zeit vergnügen zu können. Wie viele von Calderon's Stücken haben sich denn auf unserem Repertoire erhalten? Zieht man dazu noch die Nachsicht in Betracht, mit welcher Goethe sonst Dichtern, die sich noch mehr, wenn auch in anderer Beziehung, von der Bühne entfernten, als Kleist, ja selbst bloßen Dilettanten begegnete, ja daß er Stücke wie Jon und Alarkos, wie Wlasta und Axel und Walborg zur Aufführung brachte, so wird man den Verdacht kaum unterdrücken können, daß ein gewisses persönliches Uebelwollen dabei mit im Spiele war. Hatte Wieland Kleist vielleicht zu sehr in Weimar verherrlicht, hatte Adam Müller vielleicht zu enthusiastisch über diesen und dessen Penthesilea geschrieben? Sah Goethe vielleicht hierdurch den Geschmack und die Kunst in Gefahr, so daß er herabstimmend auf den jüngeren Dichter glaubte einwirken zu müssen? Gewiß ist nur, daß dieser Brief die völlig entgegengesetzte Wirkung ausgeübt hat. Inzwischen wurde nun auch (2. März 1808) der zerbrochene Krug in Weimar gegeben, um ein schmähliches Fiasco dabei

zu erleiden. Goethe war hieran mit Schuld. Er hatte anstatt das Stück in zweckmäßiger Weise zu kürzen, dasselbe in 3 Acte zerrissen. Wahrscheinlich trugen die Schauspieler durch gedehnten declamatorischen Vortrag, der damals schon einzureißen begann, zur Niederlage das ihre mit bei. Doch haben wohl andere Umstände noch mitgewirkt, da die Vorstellung, wie aus den damals aus Weimar geschriebenen Briefen erhellt, sich einem ganz voreingenommenen Publikum gegenüber befand. Daß Kleist durch dies Alles gereizt und verletzt war, ist nicht zu verwundern. Es hing ja damals für ihn so viel von diesem Erfolge ab. Dazu die krankhafte Reizbarkeit seines Gemüths. Die Angriffe, die er sich aber nun selbst gegen den großen Dichter herausnahm, werden dadurch gewiß nicht entschuldigt. Es zeigt sich darin ein kleiner, gehässiger, rachsüchtiger Zug seiner Natur.

Der zerbrochene Krug ist in seiner Art wirklich ein Meisterstück. Gleichwohl lassen sich gegen denselben Bedenken erheben, die es erklären, warum er doch nie Repertoirestück geworden ist. Zunächst hat sich der Dichter in der Kleinmalerei, die hier allerdings geboten war und auch einen Theil der eigenthümlichen Schönheit des Werkes ausmacht, zu sehr in's Breite verleiten lassen, was den Fortschritt der Handlung hemmt und die Spannung vermindert. Sodann hat das Stück zu wenig äußere Bewegung. Das Auge hat zu wenig Beschäftigung. Während der ganzen Gerichtsverhandlung muß jede Person fast ununterbrochen ihren Standpunkt behaupten. Um wie viel bewegter und malerischer ist hiergegen z. B. die Gerichtsscene im Kaufmann von Venedig. Der Einwurf Tieck's, daß das Stück statt eine Handlung unmittelbar entstehen zu lassen, nur eine vergangene allmählich enthülle, ist keineswegs stichhaltend. Dieses Enthüllen ist ja doch auch eine Handlung und grade die, auf die es hier ankommt: Kleist gebraucht hier im Lustspiel denselben Kunstgriff, den Sophokles in seinem Oedipus mit so großer Wirkung zur Anwendung brachte, daß Schiller vergeblich nach einem Stoff suchte, der ihm eine ähnliche Behandlung gestattete.

Kleist schrieb damals sein „Käthchen von Heilbronn", ein Drama, auf welchem in seiner bezaubernden Unmittelbarkeit und Frische noch gleichsam der Thau eines schönen Frühlingsmorgens zu liegen scheint. Er schrieb es, wie er selbst es ausgedrückt hat, „als Kehrseite der Penthesilea". Möglich, daß auch ein Liebesverhältniß jener Tage

noch mit hereinspielt. Er hatte dem Stücke ursprünglich noch einen märchenhafteren Hintergrund gegeben, mit welchem besonders die Figur der Kunigunde verwachsen war. Ein falsch verstandener Rath Tieck's wurde Veranlassung, daß Kleist davon viel wieder ausschied. Kunigunde ist jetzt allerdings ein Zerrbild — es fragt sich jedoch, ob diese Figur durch das Hereinspielen der Märchenwelt wirklich irgend gewonnen hätte? Wozu bedurfte der Dichter überhaupt dieser übertriebenen körperlichen Häßlichkeit, die sich doch wieder ganz verbergen lassen sollte, da die seelische vollkommen ausreicht, Kunigunde verhaßt und verächtlich zu machen. Auch würde der Graf und seine Liebe zuletzt nur in um so reinerem Lichte erscheinen, wenn die verführerischen Reize derselben bestehen blieben, in seinen Augen aber allen Werth verloren hätten. Kleist konnte aber nun einmal das, was er haßte, nicht häßlich, die Leidenschaften nicht energisch genug darstellen. Daraus ist ja auch nur ein Zug wie der zu erklären, daß der Graf gegen Käthchen die Peitsche erhebt.

Diese maßlose, in's Häßliche ausartende Heftigkeit tritt in noch viel verletzenderer Weise aus seinem nächsten Drama „Die Hermannschlacht" hervor. Er hatte sie unmittelbar vor dem Wiederausbruch des östreichisch-französischen Krieges geschrieben, zu einer Zeit, da selbst A. W. Schlegel seine Freunde zur patriotischen Poesie an- und aufregte. Kleist wollte hier, wie Wilbrandt es ausgedrückt hat, zur Darstellung bringen, daß nur noch der Krieg der ganzen Nation und, nach Art der Spanier, mit allen Mitteln, Rettung und Freiheit verschaffen könne. Auch glaubt Wilbrandt, daß der Dichter das historische Costüm absichtlich verletzt habe, um die Beziehung zu dem gegenwärtigen Zustand um so deutlicher hervortreten zu lassen. Er tadelt nur eins darin, den Cultus der Rache, wie er besonders abschreckend in der Person Thusnelda's hervortritt. Es bleibt aber doch noch das zu erinnern: daß hier das Gräßliche nicht nur abscheulich, sondern geschmacklos und darum kleinlich erscheint — und daß der Dichter, dessen Werk ein Gelegenheitsstück, wenn auch im eminentesten Sinne, war, indem er ästhetisch beleidigte, doch auch seinen politischen Zweck noch verfehlte. Die einzige Bühne, die dieses Stück damals darstellen konnte, die Wiener, verschloß sich demselben doch aus diplomatischen Rücksichten, ja Kleist fand nicht einmal einen Verleger, der die Veröffentlichung desselben gewagt hätte. Das Stück erschien

erst in seinen hinterlassenen Schriften (1821). — Dies gilt auch von seiner letzten Tragödie „Der Prinz von Homburg", die er nach Ueberwindung mannichfacher neuer Drangsale geschrieben hat. Er hatte sich nach der Niederlage der Oestreicher wieder nach Berlin gewendet. Auch schien es, als ob sich hier bessere Aussichten für ihn eröffnen sollten. Die Königin Louise wollte ihm wohl. Man rieth ihm daher die Bearbeitung eines neuen patriotischen Werkes an. Es ist zugleich sein vollendetstes, maßvollstes geworden. Gleichwohl erregte es bei Hofe nur Mißfallen. Die Aufführung wurde abgelehnt. Es giebt zwei Gründe dafür. Kleist hatte sich Abweichungen von der Geschichte erlaubt, welche den großen Kurfürsten anders als in dieser erscheinen ließen. Er hatte ferner den militärischen Charakter des Prinzen in ein Licht gestellt, der sich nicht mit der militärischen Auffassung der Ehre vertrug. Wilbrandt, der mit großer poetischer Feinfühligkeit in Kleist's Dichtungen eingedrungen, weiß gegen diese nur zwei Einwände zu erheben. Zuerst den, daß der Dichter, indem er dem Prinzen zu viel von seiner leicht exaltirten Natur lieh, gegen den Geist der Zeit, welche er schilderte, fehlte und in der Schilderung des Schauders vor dem Tode, von dem er den Prinzen ergriffen zeigt, weit über die Grenzen des Erträglichen ging. Sowie den andren, daß die Schlußscene eigentlich nur auf ein theatralisches Tableau hinauslaufe, zu dessen Ausführung sich der Kurfürst wider seine Würde hergeben müsse. Das Letzte rühmte nun aber grade Tieck. Auch kann nicht geläugnet werden, daß diese Scene noch eine andre Bedeutung, als die eines romantisch-theatralischen Abschlusses hat. Der Prinz hatte den Umschlag seiner Gesinnung noch erst zu bewähren, was nicht wohl anders geschehen konnte, als daß er dem Tod gegenüber, vor welchem er so geschaudert hatte, seine Festigkeit und seine Fassung behauptete. Jetzt erst war er, nach des Dichters und des Kurfürsten Meinung, des Lebens und des ihm zugedachten Preises werth. Gegen den ersten Einwand Wilbrandt's läßt sich dagegen nichts aufbringen. Nur steht und fällt mit der darin angefochtenen Scene das Stück. Der Prinz muß um sein Leben bitten, damit es der Kurfürst ihm selbst in die Hand legen kann. Und um ihn darum bitten zu lassen, muß ihn der Dichter vorher in einem Zustande zeigen, in welchem er ganz aus sich selbst gesetzt, alle Macht über sich und seinen Willen verloren hat. Kleist hatte solche Momente in sich selber erlebt. Schon auf seiner

ersten Reise nach Paris schreibt er z. B. über einen auf dem Rheine erlebten Sturm, wobei Jeder den Tod vor Augen gesehen und sich, alles andere vergessend, an das Nächste geklammert habe:

„Es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode — das Leben ist das einzige Eigenthum, das uns dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Und doch o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! Dieses räthselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts werth ist, ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das Jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständiges Buch — sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als oft das Dasein, und indessen Mancher das traurige Geschenk des Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder beleuchtet, noch erwärmt."

Ich habe früher schon auf die Aehnlichkeit zwischen dem Prinzen von Homburg und Iffland's Albert von Thurneysen hingewiesen, der nicht lange vorher in Berlin gegeben worden war. (Zum ersten Male 1799.) Ich möchte daraus aber keineswegs auf eine Nachahmung, sondern höchstens auf eine unbewußte Nachwirkung einzelner Situationen und Motive schließen.

Kleist wurde seit diesem neuen Fehlschlagen seiner Bestrebungen und Hoffnungen immer verbitterter. Er verlor immer mehr an innerer und äußerer Haltung und wühlte sich immer tiefer in jene Menschen- und Weltverachtung hinein, die ihn auch ohne das seltsame Verhältniß zu der Gefährtin auf seinem letzten Gange, zu Henriette Vogel, diesem Verhängniß zugeführt haben würde. Einem ihr gegebenen Versprechen gemäß setzte er dem Leben derselben am 21. November 1811 am Ufer des Wansees zwischen Berlin und Potsdam durch einen Pistolenschuß sein Ziel, worauf er durch einen zweiten sich auch noch selber das Leben nahm.

So endete der Dichter, welcher berufen schien, der größte Dramatiker der Nation zu werden, und der ihr auch einige ihrer schönsten dramatischen Dichtungen gegeben hat. Die Gleichgültigkeit der Welt trägt daran ohne Zweifel einen Theil der Schuld. Nur der Gedanke kann uns damit einigermaßen aussöhnen, daß in seiner Natur die Elemente zu feindlich gemischt waren, als daß selbst auf gebahnterem Wege es eine dauernde Zufriedenheit für ihn gegeben haben könnte.

Keiner unserer Dichter hat vielleicht ein so feines Gefühl wie er für das eigentliche Wesen des Dramatischen gehabt, keiner in seinen Werken den Gegensatz des Epischen und Dramatischen so klar und bestimmt zur Erscheinung gebracht und auseinandergehalten, keiner war nach Goethe und Schiller so nahe daran, einen durchaus dramatischen und doch dabei ganz eigenthümlichen Stil auszubilden.

XIII.

Die übrigen Bühnenschriftsteller der classisch-romantischen Periode.

Gegensatz der dramatischen Dichter und der Bühnenschriftsteller. — August von Kotzebue. — H. Zschokke. — Ch. H. Spieß. — F. W. Ziegler. — Fr. Kratter. — G. Hagemann. — J. von Koller. — Aug. Klingemann. — W. Vogel. — H. Cuno. — Fr. L. Schmidt. — C. L. Costenoble.*)

Die Concurrenz der wandernden Truppen brachte es mit sich, daß jede am liebsten ihre eignen Stücke gehabt hätte. Nichts hat so wie dies die Entwicklung des Stegreifspiels, der Harlekinaden, der Haupt- und Staatsactionen und hiermit den Verfall der dramatischen Dichtung gefördert. Als mit der Gottsched'schen Bühnenreform das Drama den Schauspielern aber wieder theilweise entrissen und an der Entwicklung einer dramatischen Literatur wieder gearbeitet wurde, versuchten zwar die größeren Bühnenleiter besonders beanlagte Dichter in Sold zu nehmen; im Ganzen wurden jetzt aber die durch den Druck veröffentlichten Stücke Gemeingut. Mit der Gründung feststehender Theater hörte die Concurrenz der einzelnen Truppen ohnehin mehr und mehr auf. Nichtsdestoweniger lag es in der Natur der Sache, daß in jeder größeren Stadt die daselbst lebenden dramatischen

*) In diesen und den folgenden Abschnitten sind von mir außer den im Einzelnen noch angezognen Werken: Aug. Koberstein, Grundriß 2c. 3 Bde., Leipzig 1866 — Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod, 3 Bde., Leipz. Friedr. Wilh. Grunow 1866. — R. Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts 4 Bde., Breslau 1875. — Gödeke, Grundriß u. Deutsche Biographien 2c. benutzt worden.

Dichter sich vorzugsweise an das hier befindliche Theater anschlossen und ihre Stücke auf seine Kräfte und den von ihm begünstigten Geschmack berechneten. Es entstand auf diese Weise eine sich mehr oder weniger von der übrigen, auf allgemeinere Ziele gerichteten dramatischen Dichtung absondernde Bühnenschriftstellerei, welche nicht wie jene, sei es dramatisch-poetische oder auch nur poetische, wenn nicht sociale und andere Culturzwecke verfolgte, sondern wesentlich im Dienste des Bühneninteresses und Bühnenbedürfnisses stand und daher auf Bühnenwirkung und Kassenerfolge mit allen Mitteln hinarbeitete.

Der Gegensatz dieser beiden Strömungen mußte besonders schroff in einer Zeit hervortreten, in welcher wie damals so viele der eigentlichen dramatischen Poeten sich entweder geringschätzig von der Bühne abkehrten oder dieselbe doch zu revolutioniren strebten. Dieses geschah vorzugsweise von den Stürmern und Drängern, jenes mehr von den Romantikern. Von ersteren war Schiller im Grunde der einzige Dichter, welcher die Bühne immer im Auge behielt. Selbst er aber wurde anfangs von dem bedeutendsten Bühnenleiter der Zeit, von Schröder, mit Mißtrauen angesehen. Auch Goethe hat bei mehreren seiner Stücke in Bezug auf die Technik die Bühne vor Augen gehabt, vom Geschmack derselben sich aber grade in ihnen zum Theil sehr entfernt. Auch entschloß sich Goethe erst spät Iphigenia und Tasso auf dem öffentlichen Theater darstellen zu lassen. Götz, Egmont und Faust wurden aber ohne Rücksicht auf die Bühne geschrieben, und noch 1829 äußerte sich Goethe gegen Tieck sehr unzufrieden über die von diesem projectirte Aufführung des ersten Theiles vom Faust. Klinger war zwar sogar eine Zeitlang Theaterdichter, aber Seyler entschloß sich damals doch nur, ein einziges Stück von ihm aufzuführen. Von den Romantikern haben nur Oehlenschläger, Zacharias Werner und vielleicht Fouqué, später noch Kleist die Bühne in's Auge gefaßt, die Bühne selbst verhielt sich aber grade gegen den letzteren am ablehnendsten, obschon er der Einzige ist, von welchem sie heute noch Vortheil zieht.

Wenn es aber einzelnen der eigentlichen dramatischen Dichter nicht an stark entwickeltem Sinn für das Theatralische und Bühnenwirksame fehlte, so gebrach es andrerseits den eigentlichen Bühnenschriftstellern, obschon hier die Mittelmäßigkeit weit überwog, auch nicht durchaus an poetischem Talente und an poetischen Antrieben. Und wenn jene, obschon mit falschen Mitteln und auf falschen Wegen oder

in ungenügendem Maße, doch immer noch Kunst erstrebten, kamen diese, wie geschickt auch immer und wie sehr sie mit dem Schein der Kunst zu täuschen suchten, fast nie über das Handwerk und die Industrie hinaus. Jene, welche dem Geist der Zeit mit die Richtung gaben und selbst den Geschmack der Bühne vielfach bestimmten — man denke der Nachwirkungen des einzigen Götz — sahen wohl mit Verachtung auf diese herab, welche, im Besitze der Bühne, diese Geringschätzung mit Hochmuth vergalten. Feindseligkeiten konnten zwischen ihnen nicht ausbleiben. Die Xenien haben auch hier das Signal zum Kampfe gegeben, doch waren es erst die Romantiker, welche denselben längere Zeit mit unerbittlicher Rücksichtslosigkeit führten. Ihre Hauptangriffsobjecte konnten natürlich nicht die kleinen Mittelmäßigkeiten sein, es waren vielmehr diejenigen Talente, welche der industriellen Bühnenschriftstellerei und der Mittelmäßigkeit einen gewissen Glanz gaben. Hierzu gehörte vor Allen August von Kotzebue, der Gott des damaligen Theaters, dessen dramatische Thätigkeit fast ununterbrochen den ganzen vorliegenden Zeitraum umfaßt. Er hatte längere Zeit die Herrschaft der Bühne mit Iffland zu theilen, den er jedoch als der jüngere, vielseitigere, fruchtbarere und wohl auch talentvollere bald überflügelte. Er rivalisirte nicht nur mit ihm sehr glücklich im Familienstück, sondern wagte es auch, sich, wenn auch höchst unglücklich, doch mit Erfolg, Schiller im historischen Drama an die Seite zu stellen. Er schlug noch außerdem die Franzosen im Lustspiel zum Theil mit ihren eignen Waffen, obschon er kein Lustspiel geschrieben, das sich an künstlerischem Werth mit Molière oder an Feinheit mit Marivaux zu seinen Gunsten vergleichen ließe. Man kann sagen, daß Kotzebue sich in jeder einigen Erfolg versprechenden Form des Dramas versuchte, jeder Geschmacksrichtung der Zeit willig folgte. Er suchte naiv und sentimental, classisch und romantisch zu sein. Er cultivirte die Tragödie, das Ritterstück, das Rührstück, das Zauberdrama, das Lustspiel, die Parodie und die Posse. Er schrieb in Jamben, Alexandrinern, gereimten freien Versen und in Prosa. Von einem solchen Schriftsteller, der immer nur den Erfolg im Auge hatte und von einer Arbeit rastlos zur andern eilte, wird man bei allem Talent eher alles Andere, als künstlerische Ueberzeugungstreue, Consequenz des poetischen Charakters, Tiefe der Empfindung und künstlerische Weihe erwarten dürfen. Sein Talent reichte immer nur hin mit dem Schein von dem allen zu täuschen, sagen

wir zu seiner Entschuldigung nicht blos Andere, sondern wohl auch öfter sich selbst, obschon wir heute meist nicht mehr begreifen, wie diese Täuschungen möglich gewesen sind. Indessen wird man berücksichtigen müssen, daß auch schon damals nicht Wenige dieselben durchschauten, daß wir uns heute in einer ganz andern Atmosphäre des Geistes und Geschmacks befinden, daß diesen Stücken heute der Reiz der Neuheit verlustig gegangen, daß sie in ihren Wirkungen durch eine der heutigen überlegene Schauspielkunst unterstützt wurden, auf deren eigenthümliche Talente sie völlig berechnet waren, sowie endlich daß die große Masse des heutigen Publikums noch viel schwächeren, elenderen Täuschungen unterliegt, gegen welche die der Kotzebue'schen Stücke noch wahre Engel der Unschuld sind.

August von Kotzebue*) wurde am 3. Mai 1761 zu Weimar geboren und nach dem frühen Tode des Vaters von einer in den frühreifen talentvollen Knaben verliebten Mutter erzogen, die den schon mit 7 Jahren geschriebenen ersten Liebesbrief ihres Söhnchens mit einem gewissen Stolz zur Schau bot. Mit zehn Jahren war des Knaben Phantasie bereits ganz mit Romanen und Theaterstücken erfüllt. Die Schriften von Wieland und Musäus wurden die hohe Schule seines Geschmacks. Nachdem er mit 16 Jahren die Universität Jena bezogen hatte, richtete Kotzebue hier auch sofort ein Liebhabertheater ein. Seine Neigung zur Satire trat in mannichfacher Weise hervor, bis das dramatische Pasquill: „Die Weiber nach der Mode" seine gesellschaftliche Stellung unhaltbar machte. Er übernahm daher im Herbst 1781 die Stellung eines Secretärs bei dem General-Gouverneur Bauer, welcher die Leitung des Petersburger deutschen Theaters übertragen erhalten hatte, die während der Krankheit dieses letzteren und nach dessen Tode bis 1783 interimistisch in seine Hände fiel, obwohl er erst 21 Jahre zählte. Nach Ernennung des neuen Directors zog Kotzebue sich von der Bühne zurück, um als Hofmeister in das Haus des Baron Rosen zu treten. Es gelang ihm jedoch von hier aus sehr rasch Carriere zu machen. Schon 1785 finden wir ihn als Präsidenten des Gouvernementsmagistrats der Provinz Esth-

*) Döring, Kotzebue's Leben (1830). — Kotzebue's Theater mit biographischen Nachrichten. Leipz. 1840—41. — W. v. Kotzebue, A. v. Kotzebue in den Urtheilen der Zeitgenossen (1881).

land, als welcher er noch in diesem Jahre wieder ein Liebhabertheater und die belletristische Monatsschrift „Für Geist und Herz" (1786) gründete, nachdem er nur eben durch den Roman „Die Leiden der Ortenberg'schen Familie" das Interesse größerer Kreise erregt hatte. Hier entstanden die Stücke: Adelheid von Wulfingen (im Geschmack des Ritterdramas, 1788 gedr.), Menschenhaß und Reue (1789 gedr.), Die Indianer in England (1790 gedr.), Die Sonnenjungfrau (1789 gedr.), Das Kind der Liebe (1791 gedr.).

Mit „Menschenhaß und Reue" errang Kotzebue auf einmal einen europäischen Ruf. Der Erfolg war ein beispielloser und um so mehr in's Gewicht fallend, als er auf der Domäne Iffland's, der damals die Bühne beherrschte, errungen wurde. Es erschienen davon Uebersetzungen in's Französische, Englische, Spanische, Italienische, Holländische und in's Neugriechische. Es handelt sich in diesem empfindsamen Familiendrama um die Wiederherstellung einer gefallenen Ehefrau durch Reue, Besserung und die noch immer unerstorben gebliebene Liebe ihres durch sie in Menschenhaß versunkenen Gatten. Der Erfolg dieses Stücks, der uns heute aus unmittelbarer Wirkung fast unbegreiflich erscheint, erklärt sich aus dem sittlichen Zustand und der geistigen Atmosphäre der damaligen Zeit. Es berührte eine wunde Stelle des damaligen gesellschaftlichen Lebens und traf mit dem Zuge der Toleranz gegen die Ausschreitungen der Sinne zusammen, die man wohl mit den Rechten des Herzens vertheidigte. Der Dichter theilte den schwächlichen, sentimentalen Gesichtspunkt der Zeit. Diese Schwächlichkeit, welche das Stück damals empfahl, ist dem Verfasser selbst noch heute nicht nur zum Tadel, sondern auch zur Entschuldigung anzurechnen. Doch ist das Stück entschieden noch mehr ästhetisch, als moralisch verwerflich; ja man ist, wie ich glaube, in der sittlichen Verurtheilung zu weit gegangen, wenn auch gewiß nicht geleugnet werden soll, daß die Moral desselben eine eben so hohle wie bedenkliche ist. Doch, wie schon gesagt, mit der Sittlichkeit nahm es dieser Autor in seiner Dichtung nie ernst, so sehr er sich auch den Schein davon gab. Sie war ihm immer nichts mehr, als ein Mittel des theatralischen Effects. Das Stück zog verschiedene Bearbeitungen nach sich, von denen ich die Soden's schon zu berühren gehabt. Fast gleichzeitig trat F. W. Ziegler mit seiner „Eulalia

Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung" auf. Sie sollte das Kotzebue'sche Drama gewissermaßen durch das Abschreckende seiner weiteren Folgen widerlegen. Kotzebue beantwortete diesen Angriff mit dem einactigen Schauspiel „Die edle Lüge, Fortsetzung von Menschenhaß und Reue", durch das er, wie der Titel schon vermuthen läßt, die Sache eher schlimmer, als besser machte. Wenn er auch Ziegler mit Recht vorwirft, bei seinen Folgerungen von den durch sein Stück gegebenen Voraussetzungen abgewichen zu sein und diese seinen Absichten gemäß willkürlich verändert zu haben, so ist doch das Mittel, das er zu seiner Rechtfertigung ergreift, indem er ein junges Mädchen ihre Keuschheit an ihren Liebhaber verlieren läßt, nur damit sich ein Ehrenmann durch den Mund dieses Mädchens bei seiner Frau als den Vernichter ihrer weiblichen Ehre darstellen lassen konnte, um das Gewissen derselben durch seine vermeintliche Schuld zu beschwichtigen — eine Auskunft, wie sie eben nur in einer Phantasie, wie die Kotzebue's, auftauchen konnte.

Daß die sittlich-ästhetischen Grundsätze des Dichters am Petersburger Theater sich überhaupt nicht geläutert und gefestigt hatten, beweisen besonders „Die Indianer in England", „Das Kind der Liebe" und „Die Sonnenjungfrau". In ersterem erregte vor Allem die Figur der Gurli das allgemeine Entzücken und rief in Romanen und auf der Bühne eine Menge Nachahmungen hervor. Das Rousseau'sche Naturevangelium und die romantischen Ideen Bernardin's de St. Pierre erschienen hier zum Zweck einer sensationellen Bühnenwirkung ergriffen. Es ging dabei der Natur, Unschuld und Naivetät nicht besser, als es meist der Tugend und Sittlichkeit bei Kotzebue geht. Er entlehnte ihnen den Schein und versetzte diesen mit einer guten Dosis von Koketterie und Lüsternheit, so daß von den ächten Zügen nur wenig übrig geblieben ist. Gurli ist eine junge Indianerin, das Kind eines Nabob. Sie hat zwar die englische Sprache sich völlig zu eigen gemacht, sonst aber nichts von der europäischen Cultur angenommen. Sie soll als reines Naturkind erscheinen. Ihre Naivetät besteht aber ausschließlich darin, daß ihr der Unterschied und die Bestimmung der beiden Geschlechter ganz unbekannt geblieben. Das war natürlich für eine Gesellschaft äußerst pikant, die sich um so besser auf Beides verstand. Gurli wirft sich zwar nicht, wie ihr dies gewöhnlich imputirt wird, jedem Mann an den Hals — sie will im Gegen-

theil, die wunderliche Unschuld, anfänglich nur eine Frau heirathen, und da es zuletzt doch ein Mann sein soll, durchaus nicht den ersten besten, sondern nur den, welchen sie liebt, mit dem naiven Vorbehalt freilich, auch noch andere Männer daneben haben zu können, was zwar hier nicht geduldet wird, aber doch eine ganz angenehme Perspective für die Zeit der kreuzweisen Ehen eröffnete. Gurli weiß freilich gar nicht, was heirathen für ein Ding ist, ihr Liebhaber aber ist um guten Rath nicht verlegen. „Ich werde in Zukunft Gelegenheit haben, Ihnen einigen Unterricht zu ertheilen." Wie mußte eine solche naive Unschuld die gewitzigte Gesellschaft der damaligen Salons nicht kitzeln, wie anmuthig mußte sie hierdurch nicht an den eignen Unterricht erinnert werden, den sie sich wechselseitig gab. Doch auch Liddy, in der Kotzebue ein Ideal weiblicher Entsagung aufstellen wollte, ist eben so rasch und fröhlich bereit, sich aus kindlicher Pflicht dem reichen Nabob, als aus Liebe dem Sohne desselben zu vermählen. Die Art, wie sie gegen ihren Bruder über die Ehe mit dem ersteren scherzt, läßt sie in einem überaus frivolen Lichte erscheinen. In Mrs. Smith wurden endlich noch die Standesvorurtheile bekämpft und der Adel lächerlich und verächtlich zu machen gesucht. — Im „Kind der Liebe" erscheint die Toleranz gegen die Vergehen wider die Sittlichkeit auf ihrem Gipfel. Hatte Kotzebue in Menschenhaß und Reue den biblischen Spruch: „Es wird mehr Freude im Himmel über einen Sünder, der Buße thut, sein, als über neunundneunzig Gerechte", auf seine Weise ausgelegt, so wird hier die Frage aufgeworfen: „Wo ist der Halbgott, der sich rühmen darf: mein Gewissen ist rein wie frisch gefallener Schnee?" mit dem Zusatz: „Giebt es einen solchen Prahler, so traue man ihm um Gottes willen nicht, er ist gefährlicher, als ein reuiger Sünder."

Einen noch ungleich entschiedeneren Protest gegen Convenienz und Cultur zu Gunsten der Natur und Freiheit legte Kotzebue in seinem „Bruder Moritz der Sonderling" ein. Hier wurde es gradezu für bloßes Vorurtheil erklärt, daß man seine Schwester oder sämmtliche Schwestern seiner Frau nicht heirathe. Kotzebue hatte dieses Stück unmittelbar nach seiner im Jahre 1790 unternommenen Pariser Reise geschrieben, nachdem er durch Veröffentlichung seines „Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmer-

mann. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen", das er unter dem Namen des Freiherrn von Knigge veröffentlichte, großen Skandal erregt hatte.

1795 zog er sich aus dem Staatsdienst auf sein Gut Friedenthal bei Narva zurück, wo ihn 1797 ein Ruf an das kaiserlich Theater in Wien als Dramaturg und Regisseur traf. Inzwischen waren wieder eine größere Anzahl Schau-, Trauer- und Lustspiele entstanden, zum Theil von historischem und romantischem Charakter, wie „Graf Benjowsky" (1795 gedr.) „Die Spanier in Peru oder Rolla's Tod" (1796, welches uns schon aus Sheridan's Bearbeitung (Pizarro) bekannt ist, die 1799 von Const. Geisweiler und J. C. S. (Sommer) in's Deutsche zurück übertragen wurde), „Die Negersclaven", „Der Graf von Burgund", „Falsche Scham" und „La Peyrouse". Die letzten drei, erst 1798 gedruckt, wurden bereits 1796 in Berlin gegeben. La Peyrouse verdient in sofern einige Aufmerksamkeit, als sich hier wieder ein beliebtes Zeitthema in überaus drastischer und aufregender Weise behandelt findet. Kotzebue sagt, daß ihm die Idee zu diesem Stück durch die Nachricht gekommen sei, die Gattin jenes verunglückten Seefahrers habe sich eingeschifft, um denselben auf unbewohnten Küsten zu suchen. Indem er nun aber die Möglichkeiten der Wiederauffindung durchlief, mochte sich ihm alsbald im Geiste die Geschichte des Grafen Gleichen dargestellt haben, die hier ein durchaus neues und pikantes Gewand erhalten konnte. Kotzebue ist verletzt, daß man bei der sorgfältigsten Vermeidung alles Unschicklichen auch noch in diesem Stück einen Verstoß gegen die Moralität zu finden gewußt habe. Es ist der Mühe werth, dies etwas näher zu prüfen, da La Peyrouse eines seiner bühnenwirksamsten Stücke und der darin aufgeworfene Conflict etwas mehr, als man es sonst bei diesem Dichter gewöhnt ist, vertieft erscheint. La Peyrouse ist auf eine Insel verschlagen und wird hier von einer jungen Wilden, der er später den Namen Malvina gegeben, mit Gefahr ihres Lebens mehrmals vom Tode gerettet. Einsamkeit und Dankbarkeit knüpfen ein Band der Liebe. Sie leben schon über acht Jahr in wilder Ehe zusammen, der auch ein Sohn entsprossen ist. La Peyrouse hat aber in der Heimath ein junges Weib, das eben in guter Hoffnung war, zurückgelassen, und dieses kommt jetzt mit ihrem inzwischen herangewachsenen Kind und einem Bruder, den Gatten zu suchen, den sie zu ihrem Schrecken in den Banden der Liebe findet. Der Dichter führt

uns nun durch eine Reihe der bewegtesten Scenen und Kämpfe zwischen Liebe, Edelmuth und Resignation. Zuletzt zeigt sich jede der Frauen bereit, ihre Liebe und ihr Leben zum Opfer zu bringen, weil der Rückkehr in's Vaterland mit beiden Frauen ein unübersteigliches Hinderniß in den Vorurtheilen und Gesetzen der Heimath entgegenstehen soll. Während La Peyrouse schon bereit war, die spätere Liebe der älteren Pflicht zum Opfer zu bringen, macht der Bruder seiner Gattin den Vorschlag, der Heimath ganz zu entsagen und die unwirthliche Insel, auf der sie sich eben befinden, zum dauernden Wohnsitz zu nehmen. Adelaide, die Gattin, geht, jedoch nur bedingungsweise, auf diesen Vorschlag ein. „Theilen können wir ihn nicht — macht sie geltend — keine darf ihn besitzen. Wir, die Schwestern, bewohnen eine eigne Hütte, er, der Bruder, die andere. Wir erziehen unsere Knaben, er hilft dir und mir. Am Tage machen wir eine frohe Familie, der Abend trennt uns. Die Mütter bleiben bei ihren Kindern, der Vater in seiner Hütte. Willst du das? Wollt ihr das?" Sie bejahen es Beide. — Man sieht das Utopien. Um zur Natur zurückzukehren, sucht man sich von ihr so weit als möglich zu entfernen. Mit ein paar Federstrichen glaubt Kotzebue die Sinnlichkeit aus der geschlechtlichen Liebe eliminiren zu können. Oder glaubt er es nicht? war es ihm vielleicht nur um den Theatercoup zu thun, mit dem er ein Publikum verblüffen zu können hoffte, das sich des Denkens im Theater entwöhnt hat? Das Stück zeichnet sich übrigens nicht nur durch den geschickten Aufbau, sondern auch durch einen gewissen Ernst, sowie dadurch aus, daß darin die bewegteste Handlung ohne eine Intrigue, ohne einen Bösewicht zur Ausführung kommt. Malvina fällt aber trotz jenes Ernstes hier und da in die Gurli-Naivetät zurück: so wenn sie, als Peyrouse noch glaubt sie mit in die Heimath nehmen zu können, sich anschickt, ihre kleinen Habseligkeiten zusammenzupacken: „Meine neue Federschürze nicht zu vergessen. Die wird den Leuten in deinem Lande gewiß gefallen, sie ist so bunt". Gewiß, diese Federschürze wird vielen der Landsleute des Dichters besonders gefallen haben. — Kotzebue's Engagement am Wiener Theater war von nur kurzer Dauer. Es brachen Conflicte zwischen ihm und einem Theil der älteren Schauspieler, Stephanie an der Spitze, aus, die sich durch die Begünstigung Andrer benachtheiligt glaubten. Bei Einzelnen, wie Meißner und Frau von Weißenthurn, trat wohl noch Schriftsteller-

eitelkeit dazu. Es scheint, daß in diesem Streite das Recht mehr auf Kotzebue's Seite war. Jedenfalls ging er amtlich völlig gerechtfertigt aus demselben hervor. Doch trat er freiwillig von seinem Amte mit einem kaiserlichen Jahresgehalte zurück. Er hatte damals der Bühne wieder zwei seiner besten Stücke „Das Schreibpult" (1800 gedr.) und „Das Epigramm" (1801 gedr.) gegeben, und ließ nun in rascher Folge eine Menge neuer entstehen. 1799 war er wieder in Weimar, wo er vergeblich ein Verhältniß zu Goethe und Schiller zu gewinnen suchte. Er war nun wenigstens bemüht, die Freundschaft dieser beiden Dichter mit sprengen zu helfen. Schiller war ihm der Nähere, er ergriff also für diesen gegen die Schlegel, die in ganz ausschließlicher Weise Goethe begünstigten, Parthei. Auf diese Weise entstand „Der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung, ein drastisches Drama" (1799). Nichts konnte unglücklicher sein, und nichts ist verhängnißvoller für Kotzebue's literarischen Ruf geworden, als daß er, der bei all seinem Talente doch nur ein industrieller Schriftsteller war, eine Art von Superiorität über Männer von Geist und wahrhaftem literarischen Streben, wie die Schlegel, oder wohl gar über den gefeiertsten Meister der Dichtung anzunehmen sich erdreistete. Nicht nur daß Kotzebue sich auch damals wieder nicht in Weimar zu halten vermochte, zog er sich nach seiner Reise nach Rußland, auf der er, wie es scheint durch ein Mißverständniß, an der Grenze verhaftet und nach Sibirien transportirt wurde, hierdurch das dramatische Pasquill A. W. Schlegel's: „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue" zu, das zwar seinem Verfasser nicht zur Ehre gereicht, den darin angegriffenen Dichter aber doch in der öffentlichen Meinung außerordentlich herabgesetzt hat. Von den inzwischen entstandenen Dramen seien hier nur „Johanna von Montfaucon" (1800 gedr.), Die beiden Klingsberge", „Octavia", „Gustav Wasa" und „Bayard" (sämmtlich 1801 gedr.) verzeichnet.

Johanna von Montfaucon" ist ein Ritterstück, in welchem weibliche Treue verherrlicht wird, allerdings nur in ganz äußerlicher, selbst roher Weise. Kotzebue hat von dem romantischen Apparat dieser Gattung den umfassendsten Gebrauch gemacht und die Rührungen und Aufregungen des Familienstücks noch mit herbeigezogen. Es erschien fast gleichzeitig mit der Schiller'schen Johanna, übertraf damals aber noch deren Bühnenerfolg.

Das Lustspiel „Die beiden Klingsberge" gehört in seinem komischen Theil zu Kotzebue's glücklichsten Arbeiten. Die bekannte Figur des englischen Harry Wildaire ist benutzt, aber in ganz freier selbständiger Weise ergriffen und in deutsche Zustände und Sitten und völlig veränderte Verhältnisse gebracht worden. Das Wiener Leben bot dem Dichter dazu willkommenen Stoff. Man hat viel gegen die Unsittlichkeit dieses Stückes geeifert, und sittlich sind die Figuren der beiden Klingsberge und das Verhältniß zwischen Vater und Sohn sicher nicht. Es würde aber doch das Gebiet des Lustspiels zu sehr einschränken heißen, wenn man derartige Charaktere, die doch ohne Zweifel des Lächerlichen genug an sich darbieten und eine satirische Geißelung verdienen, ganz davon ausschließen wollte. Ich finde auch nicht, daß Kotzebue die Grenzen des Erlaubten allzusehr dabei überschritten hätte. Es ist wahr, der alte Klingsberg geht zuletzt weder gebessert, noch bestraft, wohl aber verspottet und ohne irgend welchen Erfolg aus dem Spiele. Ich muß sagen, daß mir Kotzebue in der Schilderung dieses alten, unverbesserlichen Sünders sittlicher erscheint als in der seiner tugendhaften Personen, selbst noch in diesem Stück, er ist dort künstlerisch ungleich wahrer, als hier. Man wird an die Unverbesserlichkeiten des alten, gewiß aber nicht an die Dauer der Tugendanwandlung des jüngeren der Klingsberge glauben.

In „Octavia" und „Gustav Wasa", zwei Jambendramen, wagte sich Kotzebue Schiller an die Seite zu stellen, ja sein Schildträger Merkel hatte die Stirn, diese Stücke in vielen Beziehungen noch über Maria Stuart und Wallenstein zu erheben. In Wahrheit sind es nur schwächliche Nachahmungen. 1803 folgten in ähnlicher Absicht „Die Hussiten vor Naumburg", in denen sogar wie in der Braut von Messina Chöre eingeführt worden sind. Dieses Stück hatte durch das eingemischte Rührselige großen Erfolg, der aber die bekannte Mahlmann'sche Parodie hervorrief.

Kotzebue's politische Unschuld scheint bald erwiesen worden zu sein, da er nicht nur sehr rasch der Haft wieder entlassen, sondern auch in die besondere Gunst des Hofes genommen wurde. Ein Gut in Livland und die Ernennung zum Director des Schauspiels in St. Petersburg entschädigten ihn für die erlittene Unbill. Doch erbat er noch in demselben Jahr seine Entlassung, die er mit dem Titel eines Collegienrathes und einer Pension von 1200 R. erhielt — Ereignisse, die er

in der Schrift „Das merkwürdigste Jahr meines Lebens" (1802) dargestellt hat. Sie rief eine Menge anderer Schriften, unter anderen **Les lettres critiques d'un français à un allemand par C. F. Ph. Masson (Basle 1802)** hervor. Kotzebue suchte dieselbe in zwei neuen Broschüren zu widerlegen. Er war inzwischen wieder nach Weimar gezogen, das er jedoch schon 1803 mit Berlin vertauschte, wo er in der Anlehnung an den ihn begünstigenden Hof und in der Bundesgenossenschaft mit Merkel eine befriedigendere Stellung gewann. Doch war auch hier nicht seines Bleibens. Er ging nach Paris, von wo er jedoch ganz enttäuscht und als ein erbitterter Gegner Napoleon's zurückkehrte, was aus verschiedenen seiner Stücke hervorgeht. Er hatte sich jetzt fast ganz auf das Lustspiel und die Posse geworfen, worin er noch das Erfreulichste leistete. „Die deutschen Kleinstädter", eine freie Nachbildung von Picard's Petite ville (1803), „Der Wirrwarr" (1803), „Pagenstreiche" (1804), „Der Gimpel auf der Messe" (nach Holberg, 1805), „Don Ranudo de Colibrados" (nach demselben, 1803), „Die Zerstreuten" (1809), „Der verbannte Amor" (1810), Pachter Feldkümmel (1811), „Der Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewußten", eines seiner frivolsten Stücke (1815), „Der Westindier" (nach Cumberland, 1815), „Der Verschwiegene wider Willen" (1816), „Der grade Weg der beste" (1817) seien aus der Menge dieser Productionen herausgehoben, von den dazwischen herlaufenden Schauspielen aber „Die Stricknadeln" (nach Mad. Maulez, 1805), „Fanchon, das Leyermädchen" (1805) und „Der arme Poet" (1812). Auch die gegen Napoleon gerichteten Zeitschriften „Die Biene" und „Die Grille" fielen in diese Zeit. Seine Einmischung in die Politik wurde ihm aber verderblich. Die russische Regierung bediente sich seiner 1813 als Agent im Hauptquartiere des Grafen Wittgenstein, sowie später in der preußischen Hauptstadt. Er wurde zum russischen Staatsrath und Generalconsul in Preußen ernannt, als welcher er bis 1817 zu Königsberg blieb, wo er zugleich die Theaterangelegenheiten leitete. In diesem Jahre übersiedelte er wieder nach Weimar, wo er sich durch seine reactionäre Thätigkeit in der Presse in den Ruf eines russischen Spions und geheimen Agenten brachte. Seine Stellung wurde wieder unhaltbar, so daß er sich nach Mannheim begab, um hier das Opfer eines wahnwitzigen politischen Fanatismus zu werden. Am 23. März 1819

wurde er von dem Studenten Sand in seiner Wohnung überfallen und ermordet.

Kotzebue war ein bedeutendes Bühnentalent, von großer geistiger Beweglichkeit und von einer überraschenden Erfindungskraft. Trotz seiner ungeheuren Fruchtbarkeit, er soll über 200 Stücke geschrieben haben, würde er doch noch viel mehr haben hervorbringen können, wenn er sich die Zeit dazu genommen hätte. Er wußte aus jedem Stoffe etwas zu machen und war nie um Stoffe verlegen. Man muß ihn im Ganzen beurtheilen, um ihn nach seinem Werthe zu schätzen. Im Einzelnen erhebt er sich nie hoch über das Mittelmäßige. Auch ist zu bezweifeln, daß er eines bedeutenderen Aufschwungs, einer größeren Vertiefung fähig gewesen sein würde. Er hat Beides zwar nur selten versucht, aber nie mit Erfolg. Er hat seine Zeit weder zu veredeln, noch zu erheben, noch zu erschüttern, am meisten noch zu erheitern vermocht. Doch ist er nach meiner Meinung weniger sittlich, als ästhetisch nachtheilig gewesen. Er hat den Sinn für das Schöne, Bedeutende, Große, welcher von unseren classischen Dichtern geweckt worden war, wieder für längere Zeit unterdrückt und hierdurch die Entwicklung eines wahrhaft poetischen und nationalen Dramas gehemmt. Dies ist jedoch ihm nicht allein zur Last zu legen, sondern noch weit mehr denen, die ihn in jeder Weise gefördert haben. Er war der Gott der Schauspieler und Theaterunternehmer. Sie glaubten nur unter seinem Sterne siegen zu können. Dem Publikum wurde hierdurch der leichte, seichte und triviale Geschmack als der wahrhaft und einzig auf der Bühne berechtigte aufgedrängt und der Dichter hierdurch in dem Glauben bestärkt, das Rechte getroffen zu haben. Es ist vielleicht von Interesse, hier das zwar etwas drastisch ausgedrückte Bekenntniß eines Mannes, wie Immermann, anzufügen, der in Linz Kotzebue's „Unvermählte" sah, ein Stück, das er sehr lobt und das zu den späteren Arbeiten dieses Dichters gehört.

„Uebrigens — heißt es hier — brauche ich nicht einmal ein so gutes Stück, um bei Kotzebue zu weinen. Ich weine fast in allen seinen Sachen, ich weine in den Stricknadeln, im Menschenhaß, in unser Fritz, worin habe ich nicht schon sonst geweint? Es giebt in jedem Menschen einen Punkt, der zum Pöbel gehört, diesen Punkt in mir trifft Kotzebue jederzeit mit Sicherheit. Der Aristokrat in mir detestirt den Mann, aber der Plebejer läßt sich von ihm rühren."

Einem solchen Dichter mußte übrigens die hereinbrechende geistige

Reaction noch besonders günstig sein. Es war die Zeit, da seine Bewunderer ungestraft das große Wort führen durften. Bis in das vierte Jahrzehnt dieses Jahrhunderts hat daher Kotzebue die deutsche Bühne beherrscht. 1828—29 erschien eine Ausgabe seiner sämmtlichen dramatischen Werke (Weimar).

Gegen ihn traten fast alle neben ihm auftretenden Bühnenschriftsteller zurück. Doch ist es einigen derselben gelungen, sich eine mehr oder minder große Beliebtheit zu erwerben. Von ihnen mag schon seiner übrigen Bedeutung wegen Zschokke zuerst hier genannt werden.

Heinrich Zschokke,*) geb. 22. März 1771 zu Magdeburg, gest. 27. Juni 1848, durchlebte eine abenteuerliche, stürmische Jugend, der ausschließlich seine dramatischen Arbeiten angehören. Er hatte 1787 das Gymnasium verlassen und, da man ihn seiner Jugend wegen noch nicht die Universität wollte beziehen lassen, sich heimlich vom Vaterhause entfernt und eine Hauslehrerstelle übernommen, die er jedoch bald wieder aufgab, um zu einer Schauspielertruppe zu treten. Schon 1790 erschien von ihm das Trauerspiel „Monaldeschi", welches wohl nicht das einzige war, das er damals geschrieben. Nachdem er inzwischen Theologie studirt und vorübergehend als Geistlicher sowie als Privatdocent der Philosophie gewirkt hatte, trat er 1794 mit dem großes Aufsehen erregenden „Abällino" hervor, dem 1798 „Julius von Sassen", „Das Mißverständniß" und „Die Zauberin Sidonia" (von Kotzebue unter dem Titel „Das rächende Gewissen" überarbeitet), 1804 „Der Marschall von Sachsen" und „Die eiserne Larve", 1805 das Schauspiel „Hippolyt und Roswida", sowie die Uebersetzung verschiedener Molière'schen Lustspiele folgten. Auch ein Drama Rinaldo Rinaldini finde ich von ihm noch erwähnt. Zschokke stand unter dem Einfluß der Jugendwerke Schiller's, der ersten Arbeiten Tieck's und der ausschweifenden Ritter- und Räuberromane der Zeit. Sein Sinn war auf das ausschweifend Romanhafte gestellt. Sein Abällino, der große Bandit, welcher alle Theater elektrisirte, wurde von den Heldenspielern dieses Jahrhunderts noch lange mit Vorliebe dargestellt. (Der Schauspieldirector Schmidt nahm ihn 1835 wieder in sein Repertoire auf, und der Schauspieler Gloy

*) H. Zschokke. Eine Selbstschau. Aarau 1842.

wählte ihn noch 1853 in Hamburg zu seinem Benefiz.)*) Abällino ist aber keineswegs selbst ein Bandit, sondern ein verkannter venetianischer Patriot, der abwechselnd die Rolle eines eben so geheimnißvollen wie gewaltthätigen Banditen und Bravo, und eines mysteriösen Abenteurers spielt und auf diese Weise seine Vaterstadt nicht nur von dem auf ihr lastenden Banditenthume befreit, sondern auch aus der Gefahr einer ihr drohenden Verschwörung errettet, sich selbst aber dabei das Herz und die Hand der Tochter des Dogen erwirbt. Dies Alles ist jedoch nur der Vorwand des Spiels, das mit den tollsten Theatereffecten auf eine Spannung hinarbeitet, die auf eine Mystifikation des Publikums hinausläuft, welches bis zuletzt glauben soll, daß Abällino und Flodoardo zwei verschiedene Personen sind, und selbst nachdem es aus dieser Täuschung befreit worden, Abällino noch bis zum letzten entscheidenden Augenblick für den Banditen zu halten gezwungen wird, wobei sich dieser als wahrer Kautschukmann mimischer Kunst zu bewähren hat. Zschokke überarbeitete später den Abällino noch. Es ist das einzige Drama, welches er (in dieser Gestalt) in seine Schriften mit aufgenommen hat. Auch wurde derselbe von Ferd. Voltz in's Dänische übersetzt.

Hier wird der durch seine Räuber-, Geister- und Rittergeschichten bekannte Chr. Heinr. Spieß, geb. 1755 zu Freiberg, gest. 17. August zu Betzdikau in Böhmen, am besten seinen Platz finden, welcher als Schauspieler und Dramatiker seine künstlerische Laufbahn begann und mit seiner „Maria Stuart" (1784), dem „General Schleißheim und seine Familie" (1785) und dem Ritterschauspiel „Clara von Hoheneichen" vorübergehend große Erfolge erzielte. Er gab der Bühne noch zwei andere Ritterstücke „Oswald und Mechthilde" (1793) und „Friedrich, der letzte Ritter von Toggenburg" (1794), sowie verschiedene Lustspiele, welche zum größten Theil in seinen Theatralischen Werken (2 Bde. 1794) Aufnahme fanden. Spieß zeigt sich in diesen Dramen als ein robustes, aber geschicktes Bühnentalent.

Große Erfolge hatte ferner der 1760 zu Braunschweig geborene Friedrich Wilhelm Ziegler, der sich schon früh als Schauspieler nach Wien wendete, wo er sich der Gunst Joseph II. erfreute, der für seine weitere schauspielerische Ausbildung sorgte. Seine dramatische

*) Siehe Hermann Uhde, Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Stuttg. 1879.

Schriftstellerei steht aber fast ganz unter dem Einfluß des norddeutschen Dramas. Als einer der fruchtbarsten Bühnendichter, war er längere Zeit Hauptrival Iffland's und Kotzebue's, von denen er Manches gelernt hatte, die er jedoch an Talent nicht erreichte. Er gehörte daher auch zu den entschiedensten Widersachern dieses letzteren in Wien. Schon seine Fortsetzung von Menschenhaß und Reue kam einem Angriff auf diesen fast gleich. Ziegler liebte das Gräßliche und Peinigende, was schon zum Theil aus den Titeln seiner Stücke: „Barbarei und Größe" (1793), „Rache für Weiberraub, ein Gemälde der Barbarei früherer Zeiten" (1796), erhellt. Selbst im Lustspiele werden von ihm dergleichen drastische Mittel verwandt, so in „Die Liebhaber im Harnisch" (1799), in welchem ein Burgvoigt bis an den Hals in Erde eingegraben wird und einen ganzen Act in dieser Lage aushalten muß. Zu seinen besseren Arbeiten wird das Schauspiel „Der Lorbeerkranz oder Macht der Gesetze" (1799) und das Lustspiel „Die vier Temperamente" (1821) gerechnet. Eine ganz ungeheure Wirkung aber hatte das Schauspiel: „Partheiwuth oder die Kraft des Glaubens" (1817) hauptsächlich durch die Rolle des Gottlieb Kocke, der in diesem in der ersten englischen Revolution spielenden Stücke mit den Allüren des Puritaners eine ähnliche Rolle spielt, wie später der berüchtigte Lordkanzler Jeffreys. Trotz der Trivialität der Sprache, des oft unbeholfenen Ausdrucks und der Schwäche der Motivirung übte dieses ganz auf spannende und peinigende Erregung hinarbeitende Stück durch die mit schauspielerischem Blick gut berechneten scenischen Effecte bei nur einigermaßen guter Darstellung eine große Wirkung aus. Ziegler zog sich 1821 in's Privatleben nach Preßburg zurück und veröffentlichte noch einige dramaturgische Schriften (Die dramatische Schauspielkunst in ihrem ganzen Umfange (1821) und „Der innere und äußere Mensch in Beziehung auf die bildenden Künste" 1825). Schon früher (1803) hatte er eine Schrift über Hamlet herausgegeben. Er starb 21. Sept. 1827 zu Wien. Seine vielen Stücke erschienen unter dem Titel: Sämmtliche dramatische Werke 1824. 18 Bände.

Auch der 1758 zu Oberndorf am Lech geborene Franz Kratter verbrachte nahezu sein ganzes Leben in Oestreich, zuerst als Kassirer in Lemberg, dann als Secretär in Wien, bis er endlich die Direction des Lemberger Theaters übernahm. Er starb 1833 als Gutsbesitzer. Auch seine Stücke gehören aber der norddeutschen Schule an und sind

vorzugsweise im Kotzebue's Geschmacke. Die meisten bewegen sich auf dem Boden der russischen Geschichte, wie z. B. „Die Verschwörung wider Peter den Großen" (1795), „Menzikoff und Natalie" (1796), „Der Frieden am Pruth" (1799). Den meisten Erfolg aber hatte „Das Mädchen von Marienburg, ein fürstliches Familiengemälde" (1795). Seine Schauspiele erschienen gesammelt 1799.

Wie Beil und Beck schrieb auch der Schauspieler Gustav Hagemann, geb. 1760 zu Oranienburg, gest. um 1820, eine Menge von Bühnenstücken, von denen wir schon dem Ritterstück „Ludwig der Springer" zu begegnen hatten. Die Posse „Der Doppelpapa" und das Nachspiel „Die Martinsgänse" hielten sich längere Zeit auf dem Repertoire unserer Bühnen.

Wegen seines vaterländischen Dramas Conrad von Zähringen (1800) mag auch noch Joseph von Koller (geb. 26. Aug. 1769 zu Bindorf, gest. 4. Sept. 1817 als Legationsrath zu Stuttgart) genannt werden. Er schrieb außerdem mehrere Familiendramen, wie „Der Obrist von Steinau" (1796) und „Convenienz und Pflicht" (1796).

Von ungleich größerer Bedeutung war August Klingemann, geb. am 31. Aug. 1777 zu Braunschweig. Er genoß einer guten Erziehung und studirte später in Jena Jurisprudenz. Die Philosophie und die Anschauungen der Romantiker gewannen hier großen Einfluß auf ihn, so daß er den Staatsdienst, in den er hierauf getreten war, bald wieder aufgab, um sich der Schriftstellerei ausschließlich zu widmen. Das Theater zog ihn vor Allem an. Schon seit 1813 war er an der Direction desselben in Braunschweig betheiligt. 1818 übernahm er die Leitung desselben vollständig. Erst 1829 vertauschte er diese Stellung mit einer Professur am Carolinum, trat aber schon im nächsten Jahr in seine frühere Stellung zurück, der er jedoch am 25. Januar 1831 durch den Tod wieder entrissen wurde.

Klingemann trat mit wirklichen poetischen Intentionen in die Dichtung ein. Obschon er sich vorzugsweise von den Genies angezogen fühlte und diesen nacheiferte, fehlte es ihm hierzu aber nicht nur an Genialität, sondern überhaupt an Eigenthümlichkeit. Er kam nicht über die Nachahmung hinaus und hielt sich dabei bald an Schiller, bald an Goethe, Werner und Müller, und zwar mehr an das Aeußerliche, da

es ihm hauptsächlich um Wirkung und mit allen Mitteln zu thun war; daher seine Stücke auch hier noch am schicklichsten ihren Platz finden. Sein „Schweizerbund" (1805) und Heinrich von Wolfenschießen" (1806) wurden offenbar nach Schiller's Tell, sein „Faust" (1815) nach Goethe, sein „Martin Luther" und sein „Kreuz im Norden" im Wettkampf mit Werner gearbeitet. „Die Asseburg" (1796) und das Vehmgericht sind im Geschmacke der Ritterstücke. Zu Kotzebue's Kleinstädtern schrieb er als Fortsetzung die Posse „Schill oder das Declamatorium zu Krähwinkel" (1817). Wie abhängig er von jeder Erscheinung war, die Wirkung ausübte, beweist der Enthusiasmus, mit dem er sich nach Schiller's Braut von Messina für die Einführung des Chors in's moderne Drama erklärte, ja er sprach im vollen Ernste selbst noch den Masken und dem Kothurne das Wort. — Seinen ersten großen Erfolg errang er mit dem Trauerspiel „Die Maske" (1797). Doch auch sein „Faust" machte Glück, obschon er nur eine Carrikatur des Goethe'schen ist. Außerdem fanden noch „Heinrich der Löwe", „Luther" und „Deutsche Treue" größeren Beifall. Als Kritiker und Dramaturg machte sich Klingemann durch einzelne Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften, sowie durch die Brochüren bekannt: „Was für Grundsätze müssen eine Theaterdirection bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten?" (1802) und „Ueber das Braunschweigische Theater" (1817). Seine dramatischen Arbeiten erschienen gesammelt als: „Theater" (3 Bde. Tüb. 1808—20) und „Dramatische Werke', (Braunschw. 1817 u. 18).

Zu den beliebteren Bühnendichtern der Zeit, besonders im Lustspiel, gehörte ferner der Schauspieler Wilh. Vogel, geb. 24. Sept. 1772 zu Mannheim, der auch längere Zeit als Bühnendirigent in Straßburg und Karlsruhe gewirkt hat, sich 1811 vorübergehend in's Privatleben zurückzog, dem Hange zur Bühne aber doch nicht auf die Dauer widerstehen konnte. Er versorgte dieselbe fast ein halbes Jahrhundert lang mit Uebersetzungen und Originalarbeiten. Schon im Jahre 1798 debütirte er mit dem 4actigen Lustspiel „Der Schleier" und 1842 erwarb er mit „Ein Handbillet Friedrich II. oder Incognitoverlegenheiten" in Berlin einen Preis. Von seinen übrigen, durchaus flachen Stücken seien „Der Amerikaner" (Lustsp. i. 5 Act. 1798), „Die Liebe zu Abenteuern" (Lustsp. in 4 Act. 1823), „Der

Erbvertrag" (Schausp. in 2 Act. 1828) und „Das Duellmandat oder Ein Tag vor der Schlacht bei Roßbach" (Lustsp. in 5 Act. 1843) erwähnt. Vogel erkrankte und starb am 15. März 1843 auf einer Kunstreise, die er mit einer Schülerin, Sophie Reinecke, unternommen, in Wien.

Auch der Schauspieler Heinrich Cuno verdient mit seinen in Nachahmung Iffland's geschriebenen Familienstücken und seinen historischen Volksstücken genannt zu werden, die besonders auf den Provinzialbühnen bis tief in dieses Jahrhundert beliebt waren. Das erste von ihm im Druck erhaltene Stück ist das Schauspiel „Dankbarkeit" (1806), den ersten größeren Erfolg hatte das romantische Volksstück „Die Brautkrone"; einen fast noch größeren „Die Räuber auf Maria Kulm" (1816), ein Schauerdrama der schlimmsten Art, wie es die Zeit aber verlangte. „Vetter Benjamin aus Pohlen", ein heitres Familiengemälde, fand sogar auf größeren Bühnen viel Beifall. Cuno zog sich später von der Bühne zurück und lebte als Buchhändler in Carlsbad.

Aus der Menge der übrigen Bühnenschriftsteller der Zeit mögen hier nur noch der Schauspieler Arresto (mit seinen Soldaten), der unter dem Namen Anton Wall schreibende Chr. Lebr. Heyne (Die beiden Billets), der Verfasser der Geschichte des Leipziger Stadttheaters (1878) Heinrich Blümner, der verschiedene Stücke übersetzt hat, der Schauspieldirector Fr. Ludw. Schmidt, Nachfolger Schröder's in Hamburg (Die Kette des Edelmuths, Unglück prüft Tugend, Der Sturm von Magdeburg, Lorenz Stark, Joh. Vasmer &c.) und Karl Ludw. Costenoble genannt werden. Der letzte, geb. 25. Dec. 1773 zu Herford, gest. 28. Aug. 1837 zu Prag, der Sohn eines Predigers, folgte früh dem Zuge zur Bühne. Er war zugleich Schauspieler und dramatischer Schriftsteller. Seit 1800 in Hamburg, gab er hier seinen Almanach dramatischer Spiele 1810, 11 und 16 heraus. 1818 übersiedelte er als Regisseur und Schauspieler des Burgtheaters nach Wien, wo er bis fast zu seinem Tode verblieb. Von seinen Stücken seien „Ländliche Stille", „Der Alte muß!" Der Mann im Feuer" und „Die Testamentsclausel" hervorgehoben.

XIV.

Die östreichischen Dramatiker.

Grund dieser Eintheilung. — Entwicklung des östreichisch-deutschen Dramas und seine verschiedene Richtung. — Entwicklung der deutschen Oper in Wien. — Das Volksstück: Schikaneder. Hensler. Perinet. — Die Tragödie: J. v. Collin. — Das Lustspiel: J. F. Jünger. Joh. v. Weißenthurn. J. F. Castelli. — Fr. v. Holbein. — Die östreichischen Romantiker: Jos. v. Schreyvogel. Franz Grillparzer. J. Ch. v. Zedlitz. — Deinhardstein. — Bauernfeld. — Das Volksstück: Aloys Gleich. Adolph Bäuerle. K. Meisl. Karl Carl. Ferdinand Raimund. J. N. Nestroy. — Anzengruber. — Friedrich Halm. — Alfred Meißner. — Joseph Weilen. — Otto Prechtler. — S. Mosenthal. F. v. Saar. — Lederer. Mautner. S. Schlesinger. Julius Rosen. Mich. Klopp.

Wenn ich hier den Dramatikern Oestreichs einen besondern Abschnitt widme, so geschieht es nicht wegen der erst in unseren Zeiten vollzogenen politischen Lostrennung der deutschen Länder dieses Staats von den Mutterlanden, sondern nur weil schon weit früher der freiwillige Abschluß derselben von diesen dem östreichischen Drama unter der Einwirkung verschiedener anderer Bedingungen eine ganz eigenthümliche Entwicklung gegeben hat. Der religiöse Gegensatz, der zwischen dem Süden und Norden Deutschlands besteht und der hier von noch stärkerem Gewicht als in den übrigen süddeutschen Ländern war, hat ohne Zweifel mit dazu beigetragen, noch mehr aber der Zusammenhang der deutschen Länder östreichischer Krone mit Ländern ganz anderer Völker, durch die sie auch zum Theil von dem übrigen Deutschland getrennt und abgeschlossen wurden, da dieser Zusammenhang mehr als alles Andere die innere Politik des östreichischen Kaiserhauses bestimmte. Kaum minder aber trug dazu bei, daß, besonders auf dem Gebiete des Theaters und Dramas, die geistigen Einflüsse, welche vom Auslande kamen, hier wesentlich andere, als im mittleren und nördlichen Deutschland waren. Herrschte hier bis um die Mitte des 18. Jhrdts. hauptsächlich französischer Einfluß vor, wurde er hier dann vom englischen theilweise verdrängt, so war in Oestreich, besonders in Wien, im Drama anfangs fast ganz der italienische Einfluß bestimmend gewesen, der dann vom französischen allmählich verdrängt wurde, so brachte hier später die romantische Strömung daneben auch noch den spanischen Einfluß zur Geltung.

Auf diese Weise sahen wir schon in Wien, von der Commedia dell'arte aus, sich langsam, weil theils in Nachahmung, theils im Kampfe mit ihr, ein nationales Volksstück entwickeln. Die italienischen Masken hatten darin zum Theil ihre Namen und Costüme verändert. Kurz führte den Bernardon, Odoardo, Bramarbas, Leander ein.*) Huber, ein Schauspieler, der sich als Leander großen Beifalls erfreute, erfand sich den „Leopoldl". Auch die Figuren des Burlin, Jackerl und Lipperl entstanden. Wie aus den unten angegebenen Titeln zu ersehen ist, schlug die Volksposse schon damals die drei, später noch entschiedener auseinander tretenden Richtungen: der heroischen Parodie, des bürgerlichen Possenspiels und der Zauberposse, ein. Huber brachte besonders die letzte, die dann von Haffner weiter entwickelt wurde, in Aufnahme, doch schrieb er auch bürgerliche und heroische Possen, so „Die bürgerliche Dame", „Der Furchtsame" (später als Sonntagskind neu bearbeitet), „Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathl".

Der Abschluß von dem übrigen Deutschland war ein so großer, daß erst im Jahre 1747, auf Andringen des Schauspielers Weidner, vom Impresario Sellier das erste regelmäßige Stück „von draußen": „Die allemanischen Brüder", ein Trauerspiel in Versen von dem Gottschedianer Benj. Ephr. Krüger**) aus Danzig gegeben wurde.

*) Die Wiener Hofbibliothek besitzt eine Menge seiner Spiele im Manuscript, darunter „Die getreue Pumphia und Hans Wurst, der tyrannische Tartar Kulikan"; „Der achtmal verwandelte Bernardon und Hans Wurst, der gezwungene Holzhacker; „Colombine, die glücklich gewordene Haubenhefterin, oder Bernardon der dreißigjährige ABC=Schütz"; „Bernardon, das liederliche Wiener Früchtel"; „Bernardon, der aus einem Schmelz=Degel entsprungene flüchtige Mercurialische Geist, nebst einem poetischen Prologium, eine mythologische Zauberkomödie", die zum Theil, wenn nicht von Kurz, dem Schöpfer des Bernardon, herrührten, so doch von ihm schon gespielt wurden, der seine Kunst und seine Späße auch nach Norddeutschland trug. 1741—42 spielte er z. B. mit der Wallerotty'schen Truppe in Frankfurt a/M. 1767 kam er an der Spitze einer eignen Truppe dahin. Er spielte hier unter Andrem „Bernardon, der kalkutische Großmogul", „Die Teufelsmühle", „Der dreißigjährige ABC=Schütz", doch auch einen Doctor Joannes Faust, Das steinerne Todtenmahl, Miß Sara Sampson, Minna von Barnhelm ꝛc., da sich bei ihm ja Darsteller wie der junge Schröder und Dem. Rischar, spätere Mad. Saeco befanden und Mad. Kurz selbst eine vorzügliche Schauspielerin war.

**) Von ihm ist auch noch ein Trauerspiel: Mahomed IV. bekannt, welches im 5. Bde. der Gottsched'schen Schaubühne steht.

Sellier verschrieb nun norddeutsche Stücke und Schauspieler. Die Darstellung des Essex rief aber sofort eine Travestie der Wiener Volksposse hervor, Beweis genug, für wie gefährlich die neue Concurrenz von ihr erachtet wurde. 1752 wendete die Kaiserin Maria Theresia der Hebung der deutschen Bühne ihre Aufmerksamkeit zu. Kurze Zeit früher muß ein auf dem Platze des heutigen Burgtheaters stehendes Ballhaus in dieses verwandelt worden sein, das aber später vergrößert wurde. 1751 spielte schon eine französische Gesellschaft darin. Die Kaiserin, welche alle Privilegien aufhob, übergab es den Spielern der deutschen „studirten" Komödie, während im Kärthner'schen Theater die Volkskomödie mit der italienischen Oper abwechselte. Doch mußte die „studirte" Komödie damals bald wieder den französischen Schauspielern weichen. Erst durch Sonnenfels wurde seit 1765, wie wir schon sahen, die Theaterreform ernster in Angriff genommen, aber nicht unbestritten, da Heufeld und Klemm*) ihm für die Volksposse entgegentraten. Neben ihnen pflegte auch Laudes Pelzel**) das Localstück, doch nach dem um 1770 durch das regelmäßige Drama erfochtenen Sieg in einer von diesem beeinflußten Form.

1776 wurde das bisher beliebte System der Verpachtung von Joseph II. aufgegeben und das deutsche Theater an der Burg zum Nationaltheater erhoben, der Schauspieler Müller aber beauftragt, den Zustand des Theaters in den übrigen deutschen Ländern genau zu studiren, darüber Bericht zu erstatten und schickliche Kräfte für die neue Unternehmung in Vorschlag zu bringen. Dies war ein schon früher betretener Weg. Schon Klemm war 1768 vom Theaterpächter Hilverding mit einer ähnlichen Sendung betraut worden, später im Auftrag Franz I., und wie es heißt mit Erfolg, der französische Schauspieler Soulée. Es wurde damals auch an das Engagement Lessing's und Engel's gedacht, von ersterem aber bald wieder abgesehen, weil er sich gegen Müller abfällig über die Aufnahme des deutschen Singspiels ausgesprochen hatte. In der That sollte die Begünstigung

*) Auch sogar in ihren Theaterstücken, z. B. in Klemm's 1767 erschienenen „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut".

**) Von Joh. Bernh. Pelzel, geb. 1745 zu Reichenau, gehören hierher z. B. Die Hausplage (1770), Die lustigen Abenteuer an der Wien (1773); doch schrieb er auch Schauspiele in dem Geschmacke der von Norddeutschland eingeführten Stücke, z. B. Das gerächte Troja.

dieses letzteren, welches dagegen von Gotter dringend empfohlen wurde, sich der Entwicklung der von Joseph II. angebahnten Theaterreform schädlich erweisen. Ein zweites Hemmniß lag in der Verfassung, welche der Kaiser dem neuen Theater gegeben. Er hatte dazu das Statut der Pariser Comédie française zum Vorbild genommen, ohne zu bedenken, daß dieses sich ganz allmählich organisch herausgebildet hatte und in seiner jetzigen Gestalt auf eine hochentwickelte Schauspielkunst berechnet war. Was half es, daß man ein Directionstalent ersten Ranges, wie Schröder, berief, da er von einem fünfköpfigen Ausschuß mit ganz anderen Ansichten und Interessen bei fast allen tiefer eingreifenden Maßregeln gehemmt werden sollte.

Dafür nahm das in Gunst genommene Singspiel einen um so überraschenderen und Epoche machenden Aufschwung. Die Musik war ja überhaupt in Wien seit lange gepflegt worden; allerdings nur die italienische oder die bei ihr in die Schule gegangene deutsche. Schon aber hatte Gluck, mit dem Principe derselben brechend, in der Oper eine ihr abgewendete Richtung eingeschlagen und Werke eines großen neuen Stils geschaffen, deren Bedeutung leider erst vom Auslande erkannt werden sollte (3. Hlbd. S. 258 u. f.). Wohl näherte sich Gluck, trotz seiner deutschen Natur, mehr der französischen Auffassung vom Drama und von der dramatischen Musik, die nach ihm für die Dichtung gleichsam nur das sein sollte, was das Colorit für die Zeichnung ist. Doch huldigte er dabei keineswegs dem malerischen Princip in der Kunst. Ihm war die Zeichnung, die Gestalt immer die Hauptsache. Seine Musik hat, soweit diese Bezeichnung überhaupt auf sie anwendbar ist, mehr einen plastischen, als einen malerischen Charakter. Sie neigte sich auf die Seite des Classischen, während der deutsche Geist damals schon sichtbar dem Romantischen zustrebte. Seine Empfindung, seine Gestaltung ging immer auf einen möglichst allgemeinen Ausdruck aus, während man in der damaligen Dichtung schon nach dem Individuellen verlangte. Doch war dies nicht der einzige Grund, weshalb Gluck in Deutschland eigentlich nie recht volksthümlich werden konnte. Eine andere Schwierigkeit bot die Beschaffung der von seinem Princip geforderten Texte. Gluck gestand zwar zu, daß die Musik der Dichtung sich wenn auch nicht unterzuordnen, so doch anzubequemen habe, verlangte aber zugleich, daß die Dichtung dem organischen Grundgesetz der Musik, wie er es verstand, ganz entsprechen müsse. Daß eine solche

Dichtung an sich bedeutend sein mußte, verstand sich von selbst, sie sollte es aber nirgend durch bloße Gedanken, sondern nur durch solche sein, welche Empfindungen, Situationen, Gestalten zum Ausdruck und zur Anschauung bringen.

Mehr als all diese Schwierigkeiten war seiner Musik in Deutschland aber hinderlich, daß die neue Richtung, zu welcher Haydn den Grund gelegt hatte, zur Ausbildung eines ganz nationalen, auf das Gemüthvolle, Stimmungsvolle, Individuelle und Charakteristische ausgehenden Oper führte, die mehr und mehr dem Romantischen zustrebte. Carl Ditters von Dittersdorf, geb. am 2. Nov. 1739, Sohn des Hof- und Theaterstickers Ditters in Wien, gest. 31. Oct. 1789, war derjenige, welcher diese neue Musik zuerst auf das deutsche Singspiel anwendete und dieses hierbei zur komischen Oper erweiterte. Durchschlagend für seine Bestrebungen war besonders der Erfolg seines „Doctor und Apotheker", dem sich „Betrug durch Aberglauben" und „Die Liebe im Narrenhaus" anschlossen. Erst Wolfgang Amadeus Mozart, Sohn des zweiten Directors der erzbischöflichen Kapelle zu Salzburg, geb. 27. Jan. 1756, gest. 5. Dec. 1791 zu Wien, aber war es, welcher der deutschen Oper mit der national volksthümlichen Ausbildung einen tiefen Gehalt, einen großen bedeutenden Stil und die entschiedenere Richtung auf das Romantische gab. Mozart ging von dem Studium Bach's, Hasse's, Händel's und der Italiener aus. Durch die für München componirte Oper La finta giardiniera errang er einen für Deutschland großen Erfolg. In Idomeneo nahm er sich Gluck zum Vorbild, eine Richtung, der er nur noch einmal, in La clemenza di Tito, wieder zuneigte. Im Jahre 1782, nach seiner Uebersiedlung nach Wien, schrieb er im Auftrage Joseph II. die Oper „Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail". Er hatte, ohne den Dichter zu fragen, den Bretznerschen Text gewählt. Eine Rüge verdiente das wohl, obschon er in einem Lande, in dem der Nachdruck gesetzlich erlaubt war, ein Unrecht nicht darin sehen mochte. Bretzner hat sich aber nur unsterblich lächerlich gemacht, indem er in der Leipziger Zeitung erklärte: „Ein gewisser Mensch Namens Mozart hat sich erdreistet, mein Drama Belmont und Constanze zu einem Operntext zu mißbrauchen. Ich protestire hiermit feierlich gegen diesen Eingriff in meine Rechte und behalte mir Weiteres vor." Mozart rächte sich, indem er Bretzner's Text unsterb-

lich gemacht, der sonst lange vergessen sein würde. — Es folgte „Der Schauspieldirector" und die Perle aller deutschen komischen Opern „Figaro's Hochzeit", die aber grade wegen ihrer Vortrefflichkeit am meisten mit der Kabale zu kämpfen hatte. Man behauptete, um doch etwas gegen sie aufzubringen, daß sie für eine komische Oper zu schwer sei. Der enthusiastische Erfolg in Prag stellte diese Erbärmlichkeiten in's rechte Licht. Gleichwohl reichte gegen die Macht dieser Clique selbst der Schutz eines Kaisers nicht hin. Auch das größte Werk Mozart's Don Giovanni sollte nicht für Wien, sondern für Prag, und sein volksthümlichstes „Die Zauberflöte" nicht für die dortige deutsche Oper, sondern für seinen Freund Schikaneder componirt werden, der das Privileg erhalten hatte, mit einer Operngesellschaft im Stahrenberg'schen Freihause in der Wiedner Vorstadt, dem Theater an der Wieden, zu spielen. Er stand grade am Rande des finanziellen Ruins, von dem er nun aber durch Mozart gerettet wurde. Ludwig van Beethoven führte die eben geschilderte Richtung der Oper durch seinen Fidelio auf ihren Gipfel.

Emanuel Schikaneder, geb. 1751 zu Regensburg, gest. 24. Sept. 1812, der längere Zeit als Gesangskomiker, sowie später als Theaterdirector in Prag thätig war, übernahm dann in Wien das Leopoldstädter Theater und erbaute, hierdurch vermögend geworden, ein neues Theater an der Wieden, welches am 13. Juni 1801 mit der Spectakeloper „Alexander" eröffnet wurde, in welcher als Anziehungsmittel ein Zug von 40 Pferden erschien, eine Neuerung, welche durch ihren Erfolg die Thierstücke in Aufnahme brachte. Schikaneder hat den Text zur Zauberflöte erst nach einer ziemlichen Zahl anderer Stücke, Lust-, Schau- und Trauerspiele, wie z. B. „Hans Döllinger oder das heimliche Blutgericht", „Der Buccentaurus oder die Vermählung mit dem Meere" rc. verfaßt. Der Erfolg der Zauberflöte verlockte ihn, sich noch weiter auf das Wunderbare zu werfen, worin er in seinem Spiegel von Arcadien (der von Vulpius überarbeitet als Die neuen Arkadier auch in Weimar zur Aufführung kam) das Aeußerste leistete. Zwar wurde auch die Zauberflöte von den Romantikern verspottet. Andere legten dagegen auf die Symbolik des Stücks großen Werth, unter der man so tiefe Gedanken vermuthete, daß selbst Goethe gleich unter dem ersten Eindruck einen zweiten Theil zu dichten begann, der, obschon 1800 wieder aufgenommen, doch

Bruchstück blieb. Schikaneder hatte nicht nur viel theatralische, sondern auch musikalische Erfindungskraft, so daß er Mozart sogar einige glückliche Motive und Gedanken gegeben haben soll.

Diese musikalische Epoche kam nebenbei auch der Entwicklung des Volksstücks und der Burleske zu Gute. K. F. Hensler und Joachim Perinet waren Beide unter Morinelli am Leopoldstädter Theater thätig, jener (geb. 2. Febr. 1761 zu Schaffhausen, gest. 24. Nov. 1825) als Schauspieler, dieser (geb. 20. Oct. 1765 zu Wien, gest. 4. Febr. 1816) als Theaterdichter. Hensler war von ihnen der fruchtbarere. Sein erstes Werk, Das Donauweibchen (1792 gedruckt) in zwei Theilen, war aber zugleich sein epochemachendstes. Es ging über alle deutschen Bühnen. Doch auch „Der alte Ueberall und Nirgends“ (nach Spieß, 1796) und „Die Teufelsmühle am Wiener Berge“ (1800) hatten großen Erfolg. Nicht minder Perinet's „Zauberzitter“, eine Parodie auf die Zauberflöte, und noch mehr dessen „Neues Sonntagskind“ (1794) und „Die Schwestern von Prag“ (1795). Unterstützt wurde die Wirkung dieser Stücke durch die glücklichen Compositionen Wenzel Müller's, der nicht weniger als 227 Bühnenstücke componirt haben soll, und besonders in Gemeinschaft mit Bäuerle, Meisl und Raimund arbeitete; doch auch die Komik eines La Roche, welcher den Kasperl und die Kasperlstücke in Aufnahme brachte, sowie des Anton Hasenhut, der den Thaddädl, einen läppischen, furchtsamen und bei all seiner Dummheit doch ahnungslos witzigen Laufburschen schuf, waren dieser neuen Gesangsposse förderlich.

Wie aber damals diese Wiener Volksstücke, als eine dramatische Specialität, sich zum Theil über Norddeutschland verbreiteten, um dort den Mangel an heimischen Stücken dieser Art zu decken, so mußten die Schauspiele und Lustspiele des übrigen Deutschlands noch immer Abhülfe für den Mangel genügender Production auf diesen Gebieten in Oestreich schaffen. Doch selbst wenn ein solches wechselseitiges Bedürfniß gar nicht bestanden hätte, würde ein derartiger Austausch bei einem Theater nicht ausgeblieben sein, das, wie das deutsche, mehr einen kosmopolitischen, als einen nationalen Charakter hat und seine Stärke in der Mannichfaltigkeit seines aus den Stücken der verschiedensten Nationen und Zeiten gebildeten Repertoires sucht. So bildeten denn auch hier die Stücke Schröder's, Iffland's, Kotzebue's und des

nach Wien übersiedelten Ziegler damals den Stamm des Repertoires vom Wiener Burgtheater. Nur dann und wann trat die Bearbeitung eines Shakespeare'schen oder Lessing'schen Stückes, sowie später Goethe's Clavigo und die Geschwister oder Schiller's Fiesko dazwischen.

Der erste östreichische Dichter, der mit genügendem Talent, mit Charakter und Würde den Kothurn nach Ayrenhoff wieder bestieg, war Heinrich Joseph von Collin.*) Am 26. Dec. 1771 zu Wien geboren, erhielt er, obschon früh des Vaters, eines dortigen Arztes, beraubt, eine gute Erziehung. 1790 bezog er die Universität und studirte die Rechte. Poesie und Theater übten eine solche Anziehungskraft auf ihn aus, daß er ihnen bei allem Diensteifer, auch später nicht zu widerstehen vermochte. Er opferte ihnen die Nächte und wohl auch einen Theil seiner Gesundheit, da er 1811, am 18. Juli, sehr rasch einem typhösen Fieberanfalle erlag.

Sein erstes Werk war ein, nach einer Meißner'schen Novelle gearbeitetes Familiendrama, welches am Burgtheater unter dem Titel Scheinverbrechen mit nur geringem Erfolg gegeben wurde, in seinen Werken aber den Titel „Julie von Billenau" trägt. Eine noch kühlere Aufnahme fand sein zweites in Prosa geschriebenes Drama „Kindespflicht und Liebe". Dies bestimmte ihn, die Dichtung eine Zeitlang ganz bei Seite zu legen, bis Goethe's Iphigenia, die er 1799 kennen lernte, „durch die sanft eindringende Gewalt des Schönen und den Charakter edelster Mäßigung" seine Bewunderung weckte und ihn zu neuer dramatischer Thätigkeit aufrief. Dies fiel in die Zeit, da ein nationaler, patriotischer Geist sich in Oestreich zu regen begann. Beides hat auf die Wahl und die Behandlung seines nächsten Stoffes entscheidend mit eingewirkt, kaum minder aber der Einfluß des französischen Geschmacks, der sich jetzt in Kunst und Leben auf die Nachahmung der Antike, besonders des Römerthums geworfen hatte. Wenn Regulus, wie Collin erzählt, in Folge einer Wette in nur sechs Wochen entstand, so geschah dies wohl nur, weil er sich mit diesem Gegenstand bereits trug. Collin faßte denselben im Corneilleschen Sinne des Tragischen auf. Er wollte vor Allem zur Bewunderung und zur Nacheiferung anregen. Doch ringt er uns diese Bewunderung nicht ohne Wider-

*) Heinrich von Collin's sämmtliche Werke, herausgegeben von seinem Bruder. 4 Thle. Wien 1812; der letzte Theil enthält auch Biographisches.

stand ab. Der Stoicismus seines Patriotismus hat etwas Erkältendes, ja selbst vielleicht Abstoßendes. Auch schadet dem Stück, daß man sich von Anfang bis Ende immer derselben Situation gegenüber befindet, wenn diese auch ihre verschiedenen Stufen und Schattirungen durchläuft. Man erlebt fast in jedem Acte dasselbe, nur in einer veränderten Form. Der vierte Act aber ist nur Episode und nicht Regulus, sondern Metell ihr Held. Der Vorzug der Dichtung liegt in dem historischen, männlichen Geist, von dem sie durchdrungen, und in der würdevollen Harmonie ihrer Darstellung. Dieser Geist ist zwar frei von Affectation, aber nicht von Gewaltsamkeit. Der Patriotismus erscheint hier auf einen eben so starren Begriff zurückgeführt, wie im altspanischen Drama Ehre und Loyalität. Dies erklärt, warum dieses Stück, das in Wien eine so warme Aufnahme fand, in Berlin mit Kälte empfangen wurde.

Daß Collin nach Shakespeare einen „Coriolan" zu schreiben wagte (1804), war natürlich ein Fehlgriff, doch fand auch dieser, der wahrscheinlich zu Regulus ein Gegenstück bilden sollte, in Wien großen Beifall (er wurde schon 1802 gegeben), wogegen seine Polyxena (1804) mit Chören keinen Erfolg hatte. Iffland hatte ihm gerathen, lieber Stoffe aus der neueren Geschichte zu wählen. Collin aber legte grade großen Werth auf die Ferne, weil diese dem Poeten größere Freiheit gebe. Gleichwohl befolgte er in seinen nächsten Stücken Iffland's Rath. Balbao und Bianca della Porta gehören näher liegenden Zeiten an. In Balbao (1805), worin Ehre, Liebe und Glauben verherrlicht werden sollten, bestimmte ihn der spanische Stoff, sich auch dem spanischen Drama zu nähern. In Bianca della Porta, worin der Untergang Ezzo's in freier Weise behandelt und weibliche Treue gefeiert erscheint, begegnen wir wieder der Compositionsweise des akademischen französischen Dramas mit seinen Vertrauten und den zur ungelegenen Zeit gehaltenen langen rhetorischen Dialogen. Balbao erschien 1806 im Druck, Bianca della Porta 1808, 1810 aber Mäon, sein letztes Stück, als erster Theil einer geplanten Zenobiatrilogie, deren Ausführung der Tod des Dichters aber verhinderte, der sich durch seine patriotischen Landwehrlieder noch eine große Popularität erworben hatte. Collin wurde damals in Oestreich ebenso als classischer Dichter gefeiert, als zu unsrer Zeit der ihm allerdings überlegene Grillparzer, welcher ihn auch aus dieser Stellung verdrängte. Da-

mals hatte sein Name jedoch einen solchen Klang, daß ihm ein Denkmal in der Karlskirche errichtet wurde. Seine Muse war aber zu streng, seine dichterische Anschauung eine zu eng begrenzte, um lange nachwirkend bleiben zu können. Seine Bedeutung liegt ganz in der Zeit und in den Verhältnissen für die und aus denen er schrieb. Ungleich unbedeutender noch sind die dramatischen Dichtungen seines Bruder Matthäus,*) geb. den 3. März 1779, gest. 23. November 1824, obschon er einen historischen Stil erfunden zu haben glaubte. Er ist aber von Bedeutung als Gründer der Wiener Jahrbücher.

Zu einem eigenartigen feineren Lustspiel wurde dagegen in Wien der Grund von einem Dichter gelegt, der nicht hier geboren war. Joh. Friedrich Jünger, der Sohn eines Leipziger Kaufmanns, erblickte am 15. Februar 1759 das Licht der Welt. Er studirte die Rechte und wandte sich wie so viele seiner Berufsgenossen der Belletristik zu. Er schrieb Romane und Lustspiele. Mit Schiller traf er in Gohlis zusammen, lebte dann einige Zeit in Weimar, bis er 1787 nach Wien übersiedelte und von 1789—94 als Dichter am Burgtheater Anstellung fand. Er verfiel bald darauf in Melancholie und starb am 25. Februar 1797. Seine Lustspiele, welche in drei Sammlungen vorliegen (als Lustspiele 1785—90 5 Bde., als Komisches Theater 1792—95 3 Bde. und als Theatralischer Nachlaß 1803—4 2 Bde.), zeichnen sich meist durch eine für ihr Zeit gefällige Leichtigkeit und Natürlichkeit aus. Tiefe ist freilich darin nirgends zu finden. Sein erstes Lustspiel war „Die Badekur" (1782). Von seinen übrigen Stücken gefiel besonders „Er mengt sich in Alles", „Maske für Maske", „Der Strich durch die Rechnung" und „Die Entführung". — In Wien machte er die Sitten und das gesellschaftliche Leben der Kaiserstadt nicht ohne Glück und Erfolg zum Gegenstand seiner Darstellungen. Ihm schlossen sich hierin Steigentesch und Frau von Weißenthurn an, Beide, wie er, nach Wien übersiedelt. Doch floß in den Adern des Freiherrn Aug. von Steigentesch, geb. 12. Juni 1774 zu Hildesheim, nichtsdestoweniger östreichisches und zugleich Schauspielerblut, da sein Großvater als beliebter Komiker in Wien gelebt und gewirkt hatte. Sein Vater, der kurmainzischer Cabinetsminister war, bestimmte ihn für die militärische

*) Sie erschienen gesammelt 1815—17 zu Wien in 4 Bden.

Laufbahn. Er trat in östreichische Dienste und schwang sich bis zum Generaladjutanten Schwarzenberg's empor. Später wirkte er noch als Diplomat und Gesandter. Seine Lustspiele, meist nach französischen Vorbildern gearbeitet, zeichneten sich damals durch eine gewisse Feinheit der Darstellung aus. Er war mit den Schwächen der Wiener Gesellschaft genügend vertraut, um sie mit Glück satirisch spiegeln zu können. Seine Lustspiele, von denen das erfolgreichste: „Die Mißverständnisse" (1813) war, erschienen in der Zeit von 1798—1813.

Johanna Franul von Weißenthurn, 1773 zu Coblenz geboren, war die Tochter des Schauspielers Grünberg. Auch sie kam frühe zum Theater und schon mit 15 Jahren nach Oestreich, wo sie bereits ein Jahr später Mitglied des Wiener Burgtheaters wurde, dem sie 53 Jahre lang angehört hat, eine zwar nicht als Schauspielerin bedeutende, aber einflußreiche Rolle hier spielend. Schon 1791 hatte sie sich mit einem geachteten Beamten, Franul von Weißenthurn, verheirathet. Sie starb am 17. Mai 1845, nachdem sie drei Jahre vorher das Theater verlassen hatte. Ihre Schauspiele erschienen bandweise gesammelt von 1804—17 6 Bde., von 1817—22 4 Bde., von 1826—36 4 Bde. Es sind theils Lustspiele, bei denen sie sich hauptsächlich Jünger zum Vorbild genommen zu haben scheint, theils Familienstücke nach der Iffland-Kotzebue'schen Schablone, theils romantische Schauspiele wie der Wald von Hermannstadt (1808), Adelheid oder Markgräfin von Burgau (1810), Die Bestürmung von Smolensk (1809). Selbst im Jambendrama (Hermann, 1817), und Trauerspiel (Ruprecht, Graf von Horneck [1822]) versuchte sie sich. Uebrigens waren ihre vielen Stücke keineswegs lauter Originalarbeiten. So ist eines ihrer besten Lustspiele „Das letzte Mittel" eine Bearbeitung von H. Jouffroy's La dernière ressource. Sonst hatten auch noch „Welche ist die Braut?" (1815), „Welcher ist der Bräutigam?" (1816), „Es spukt (1817), „Ein Mann hilft dem andern" (1822) und „Der erste Schritt" (1823) viel Beifall. Obschon die Verfasserin in diesen und ähnlichen Stücken das Wiener gesellschaftliche Leben zur Darstellung bringen wollte und ihre oft recht gesuchten Voraussetzungen und Motive zum Theil den besondern östreichischen Verhältnissen entnommen sind, so arbeitete sie doch noch sehr mit den traditionellen Theaterfiguren. Jedenfalls aber gehörte sie lange zu den beliebtesten und bevorzugtesten Bühnendichtern

der Zeit. Als Schauspielerin warf ihr Kotzebue ein kreischendes Organ und unangenehme Spielmanier vor.

Fast gleichzeitig mit ihr trat auch Ignaz Franz Castelli, geb. am 6. März 1786 in Wien, als Bühnendichter auf. Er war durch seine vielseitigen geselligen Talente eine der beliebtesten Persönlichkeiten des damaligen Wien. 1803 erschien er zuerst unter eignem Namen als Schriftsteller, da er bisher unter dem Namen Rosenfels geschrieben hatte. 1809 machte er sich durch seine patriotischen Aufrufe und Wehrmannslieder populär, wofür er im Moniteur, gleichwie Collin für seine Landwehrlieder, in die Acht erklärt wurde. Durch verschiedene gelungene Operntexte, besonders den zur Schweizerfamilie, erwarb er sich hohe Gunst, was 1811 zu seiner Anstellung als Hoftheaterdichter am Kärthnerthortheater führte. Er hatte schon immer die Bühne mit Uebersetzungen französischer Stücke versorgt, ein längerer Aufenthalt in Paris steigerte noch dieses Bestreben, da er hierdurch mit dem französischen Theater völlig vertraut wurde. Er förderte nicht immer den besten Geschmack, wie er z. B. „Den Hund des Aubry" auf dem Gewissen hat. Am meisten aber begünstigte er das Lustspiel, und zwar das kleine einactige Lustspiel. Unter seinen 199 dramatischen Arbeiten giebt es aber auch einige selbständige, z. B. Peter und Paul, ein Seitenstück zu Kratter's Mädchen von Marienburg (Lustsp. in 3 Act.), Der General (Lustsp. in 3 Act.), Die Schwäbin (Lustsp. in 6 Act.), Hochzeitsfatalitäten (Posse in 1 Act.) ꝛc. Hierher gehört auch die mit Jeitteles gemeinsam verfaßte Parodie auf die Schicksalsdramen „Der Schicksalsstrumpf, Tragödie von den Brüdern Fatalis" (1818), sowie die Dialektspiele „D' Schwoagarin" und „Der verhexte Birnbaum". Er starb, 81 Jahr alt, am 5. Februar 1862, nachdem er nur wenige Jahre vorher von der Jenaer Universität zum Ehrendoctor ernannt worden war.

Franz Aug. Kurländer, geb. 1777 zu Wien, gest. hierselbst 4. Sept. 1836, wetteiferte mit Castelli in Uebersetzungen französischer Stücke, die in seinem von 1811—37 alljährlich erschienenen Almanach dramatischer Spiele für Gesellschaftstheater stehen. Auch der Schauspieler Lembert (sein eigentlicher Name war Wenzel Tremler), geb. 1780 zu Prag, schloß sich dieser Thätigkeit an. Von seinen vielen Bearbeitungen seien hier nur „Die Reise zur Hochzeit" und „Ahnen=

stolz in der Küche" namentlich aufgeführt. Er starb 1838 als Oberinspicient des Burgtheaters, an dem er von 1817—37 als Schauspieler thätig gewesen war.

Eine besondere Stellung zwischen diesen Lustspieldichtern und den Tragöden nahm damals Franz von Holbein unter dem Einfluß der Ritterstücke und der romantischen Dichtung ein. Er war 1779 zu Zizzersdorf bei Wien geboren, widmete sich anfangs der Beamtencarriere, um schon früh als Schauspieler zur Bühne überzugehen. Er übernahm nacheinander die Leitung des Theaters zu Bamberg 1810, Würzburg, Hannover 1815, Prag 1819, bis er 1841 mit der Leitung des Hofburgtheaters betraut wurde. Das erste von ihm im Druck erschienene Stück ist die dramatische Dichtung „Mirina, Königin der Amazonen" (1807). Doch wurde sein „Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer" schon etwas früher (1806 in Dresden) gegeben, welchem sehr bald als Fortsetzung das Schauspiel „Der Brautschmuck" (1808 in Dresden) folgte. Einen ganz außerordentlichen Erfolg errang sich der Dichter mit dem romantischen Ritterschauspiel „Das Turnier zu Kronstadt oder die drei Wahrzeichen" (1820 gedruckt). Auch Das Alpenröslein, Das Patent und Der Shawl (1822 gedruckt), nach einer Erzählung Clauren's, das Lustspiel Der Doppelgänger (1828 gedruckt), nach einer Erzählung A. von Schade's, und Der Wunderschrank fanden viel Beifall, sowie einige kleinen Vorspiele, besonders Der Verräther (1811 gedruckt) und Der Vorsatz (1826 gedruckt). Holbein war im Ganzen aber doch wenig mehr als ein routinirtes Bühnentalent. Der Mangel an Sinn und Verständniß für das Tiefere zeigt sich in seinen Bearbeitungen wahrhaft poetischer Werke, wie die von Shakespeare's Viel Lärm um nichts und Die Widerspenstige, sowie von Kleist's Käthchen von Heilbronn und dessen Schroffensteiner (unter dem Titel „Die Waffenbrüder", 1824) beweisen. Holbein wurde 1850 am Burgtheater durch H. Laube ersetzt, behielt aber die Leitung des Operntheaters, die er 1848 auch noch übernommen hatte, bis 1853 bei. Er war es, welcher zuerst die Tantième für die Bühnendichter in Deutschland einführte. Er starb 6. Sept. 1855 zu Wien. Von einem Werk über das deutsche Bühnenwesen erschien 1853 nur der erste Band. Seine Dramen findet man gesammelt unter den Titeln: Theater, Rudolst. 1811 u. 12, 2 Bde.; Neuestes Theater, Pest 1822 u. 23, 5 Bde.; Dilettantenbühne, Wien 1826.

Durch die Uebersiedlung Friedrich Schlegel's nach Wien (1808), dem später Adam Müller (1811) und Zacharias Wener nachfolgten, wurde Wien zu einer Art Mittelpunkt jener romantischen Richtung, welche ihren Schwerpunkt im Katholicismus suchte. Doch auch A. W. Schlegel und Tieck kamen vorübergehend hierher und streuten ihre Anregungen aus. Es konnte nicht fehlen, daß jene Richtung des Geistes auf Widerstand stieß. Denn wenn auch der Josephinismus keine tieferen Wurzeln geschlagen hatte, so war er doch nicht ohne alle Nachwirkungen geblieben, die selbst durch die hereinbrechende Reaction nicht ganz unterdrückt werden konnten. Zu denen, die dagegen auf literarischem Gebiete öffentlich auftraten, gehörte der frühere Secretär des Burgtheaters, Joseph Schreyvogel, geb. 1768 zu Wien, der jedoch meist unter dem Pseudonym August oder Thomas West schrieb. Nachdem er nach seinem Abgang vom Burgtheater ohne besonderen Erfolg ein Kunst- und Industriecomptoir nach dem Vorbilde des Weimar'schen gegründet hatte, wendete er sich ganz der Literatur zu und gab 1807 das Sonntagsblatt heraus, anfangs allein, dann mit F. G. L. Lindner und dem uns von Kleist her bekannten L. Wieland, in welchem nun eben jene Romantiker und ihre Ausschreitungen bekämpft wurden. Die Romantik selbst blieb aber sogar auf ihn nicht ohne Einfluß, obschon er nur auf der Bahn unsrer großen classischen Dichter fortzuschreiten glaubte. Nach seiner Wiederanstellung als Secretär am Burgtheater unter dem Grafen Stadion (1814), der ihm die artistische Leitung fast ganz überließ, wurde nicht nur Shakespeare, sondern mit Vorliebe auch Calderon, Lope de Vega, Moreto neben unseren Classikern von ihm einzubürgern gesucht.*) Er war zwar durchaus nicht der Meinung, daß diese Dichter ganz unverändert die deutsche Bühne betreten könnten, und er selbst

*) Wie sehr man gegen das übrige Deutschland hier noch immer zurück war, zeigte sich bei der Schillerfeier, welche das Burgtheater am 17. December 1808 anordnete und für welche man keine schicklichere Wahl zu treffen wußte, als: Phädra. Man ließ, wie um sich selbst zu verspotten, dabei die Gestalten Karl Moor's, Fiesco's, Ferdinand's, des Don Karlos, Wallenstein's, Maria Stuart's, Macbeth's (!), der Jungfrau von Orleans, Beatrice und Wilhelm Tell's im Zuge vorüberziehen, obschon man von all diesen Stücken bisher nur Fiesco, die Jungfrau und kürzlich Kabale und Liebe gegeben hatte. Erst 1809 folgten Karlos, 1810 die Braut von Messina, 1814 Maria Stuart und Wallenstein, noch später Die Räuber.

bearbeitete in diesem Sinne „Das Leben ein Traum", Don Gutiere" und „Donna Diana". Es ist aber nicht weniger gewiß, daß er es vornehmlich war, der, wie sein Einfluß auf Grillparzer beweist, den spanischen Geschmack hier in Aufnahme brachte, wie er es auch wieder war, der diesen Dichter in seiner Ahnfrau zu einer stärkeren Betonung des Fatalismus aufforderte. Im Ganzen aber hat er weit mehr wohlthätig, als nachtheilig gewirkt. Er hat Poesie, Schönheit, Maß immer zu fördern gesucht und eine Blüthezeit des Theaters, welches er leitete, hervorgerufen, welche noch lange nachwirkte, aber nicht wieder erreicht worden ist. Er hat sich damit auch den Beifall fast aller seiner Vorgesetzten erworben. Erst Graf Czernin, für den der Dramaturg nur ein Diener war, und der keinen Widerspruch duldete, zerfiel mit ihm vollständig. Eine übereilte Aeußerung Schreyvogel's: „Excellenz, das verstehen Sie nicht!" hatte 1832 seine sofortige Entlassung zur Folge. Er starb noch in demselben Jahre, am 28. Juli 1832.

Bis zur zweiten Amtsübernahme Schreyvogel's am Burgtheater hatte das Wiener Drama seine Kräfte noch immer mehrentheils von Außer-Oestreich bezogen. Jetzt aber traten hier kurz nacheinander auf den Gebieten des Trauerspiels, Lustspiels und Volksstücks drei wahrhafte Talente hervor, deren Stärke und Bedeutung bis jetzt hier nicht wieder erreicht worden ist — Grillparzer, Bauernfeld, Raimund.

Franz Grillparzer*) wurde am 15. Januar 1791 in Wien, der Sohn eines Advocaten, geboren. Er verlor früh seinen Vater und hatte auch sonst schwere Schicksale in seiner Familie zu erleben, was seinen Hang zur Selbstschau und Melancholie nur noch steigern mußte. Von ganzem Herzen Oestreicher, vom wärmsten Patriotismus erfüllt, fühlte er um so mehr den auf seinem Vaterlande lastenden geistigen Druck. Die Enge seiner bürgerlichen Verhältnisse schien ihn aber zur Resignation zu verurtheilen, deren Quelle hauptsächlich die Güte seines Herzens war, daher sie frei von Verbitterung blieb. Grillparzer hatte die Rechte, daneben auch Geschichte und Literatur studirt. Die Griechen und Spanier, besonders Lope de Vega zogen ihn auf's mächtigste an. Hätte er seiner Neigung folgen dürfen, so würde er das Studium der Literatur zu seinem Lebensberufe gemacht

*) Kuh, Emil. Zwei Dichter Oesterreichs (Franz Grillparzer und Adalbert Stifter Pest). 1872. — Gödeke, Grundriß 3. Bd. S. 384.

haben. So aber mußte er an Erwerb und an eine bürgerliche Stellung denken und trat 1813 bei der Hofkammer in den Staatsdienst ein. Doch blieb ihm die Dichtung durch's Leben eine treue Begleiterin. Schon früh hatte er sich im Drama versucht, doch diese Versuche alle vernichtet. Mit der Uebersetzung einiger Scenen aus Calderon's „Leben ein Traum" (abgedr. in der Zeitschr. f. Kunst u. Literatur) trat er zuerst an die Oeffentlichkeit. Einige Zeit später überreichte er Schreyvogel „Die Ahnfrau", der ihm das Schicksalhafte des Stücks noch mehr herauszuarbeiten empfahl. Dies war also nicht in directer Nachahmung Müllner's hineingekommen. Grillparzer hat sich darüber selbst gegen Kuh erklärt: Die Ahnfrau sei auch noch jetzt keine Schicksalstragödie, es geschehe Alles unabhängig von diesem Gespenst, das nur den Zweck habe, den Helden des Stücks der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit zu entheben und ihn zu einem poetischen Phantasiebild zu machen. Das Wunderbare war nach ihm der Poesie nothwendig. Er würde ohne dasselbe ganz auf diese verzichtet haben. Die Voraussetzung des Stücks aber ist folgende: Der Geist einer im Ehebruch ermordeten Gräfin kann so lange nicht zur Ruhe kommen, bis der letzte Sprosse des aus ihrem Ehebruch hervorgegangenen Geschlechts zu Grunde gegangen. Dieser letzte Sproß, Jaromir, ist aber, als Kind von Räubern gestohlen, ein Räuber geworden. Er weiß nichts von seiner Herkunft und liebt seine Schwester, der er das Leben gerettet, ohne zu wissen, in welchem Verhältnisse sie zu ihm steht. Er gewinnt sich ihr Herz, indem er sich als Edelmann in das Schloß seines und ihres Vaters einführt, grade während die bewaffnete Macht zur Aufhebung der in der Umgegend hausenden Räuber, seiner eignen Bande, aufgeboten worden ist. Jaromir eilt seinen Genossen zu Hülfe und ersticht den Grafen im Kampfe. Dies giebt Veranlassung zur Lüftung des Schleiers seiner unseligen Geburt. Er ist der Mörder des Vaters geworden und der Geliebte der Schwester. Er will dem Schicksale trotzen und sich in den Besitz dieser letzteren setzen; indem er sie aber zu umfangen glaubt, umfängt er die Ahnfrau des Hauses, in deren Armen er nun seinen Tod findet. Man sieht, es sind Motive aus Calderon's Andacht am Kreuze, nur anders gewendet. Auch die Form nähert sich dem spanischen Drama. Das Stück ist in kurzen Trochäen gedichtet. — Gewiß würde ohne das über der darin dargestellten Begebenheit schwebende Verhängniß dem Verlaufe derselben jede innere

Nothwendigkeit fehlen, nicht minder gewiß aber ist, daß dem Schicksal, welches im Grunde hier nur auf den Satz hinausläuft, daß die Sünden der Eltern an den Kindern heimgesucht werden, in dem Gespenste der Ahnfrau eine überaus klägliche theatralische Form gegeben worden ist. Das Stück wurde damals vom Burgtheater zurückgewiesen, am 31. Jan. 1817 am Theater an der Wien mit der großen Sophie Schröder aber mit ungeheurem Erfolge erstmalig gegeben (im selben Jahre gedr.). Es ging im Sturmschritt über die Bühnen und machte den Namen des Verfassers berühmt. Es wurde unter dem Titel L'aïeule, Genf 1820 in's Franz. übersetzt und um 1817 von Meisl als „Frau Gertrud", 1819 von A. von Schaden als „Die Ahnfrau" parodirt. Auch an kritischen Angriffen fehlte es nicht. Die meisten erklärten es für eine bloße Nachahmung Müllner's. Dies hielt wohl diesen zurück, sich öffentlich gegen dasselbe zu erheben. Von Hebenstreit, dem Redacteur der Wiener Zeitschrift, hierzu aufgefordert, wies er gegen seine sonstige Gewohnheit das Ansinnen ab, so daß, als dieser in seiner Zeitung erklärte: „Zwischen dem Verfasser der Ahnfrau und dem Hofrath Müllner müsse ein Innominat-Contract bestehe, er Hebenstreit's Brief im Sammler v. 25. Sept. 1817 abdrucken ließ (s. auch Kuh a. a. O.).

Das nächste, in einem ganz andern Geiste gedichtete Drama Grillparzer's, Sappho,*) wurde im April 1818 im Burgtheater mit ungeheurem Beifall gegeben (erster Druck 1819). Die Schröder spielte die Titelrolle. Auch auf dieses, sichtbar unter dem Einfluß der Goethe'schen Iphigenia gedichtete Stück, hat Schreyvogel eingewirkt. Grillparzer ist seinem Vorbild in mancher Beziehung wohl näher, als irgend ein anderer Dichter, getreten, nur nicht im Geist und Charakter. Die Goethe'sche Iphigenia steht ganz auf dem Boden einer hohen, schönen, freien Natur. Bei Grillparzer athmen wir bei aller Schönheit, bei allem Dufte doch die Luft eines Treibhauses. Goethe wußte antikes Leben mit der Empfindung und Anschauung seiner eignen Zeit so zu versöhnen, daß nirgend ein Bruch, nirgend eine Gewaltsamkeit zu bemerken ist. Bei Grillparzer kommt es bei aller Feinheit nicht über eine dem Geschmack seiner Zeit sehr glücklich entsprechende Affectation der Antike hinaus.

*) Es wurde in's Italienische, Dänische, Französische und dreimal in's Englische übersetzt. Auch an Parodien fehlte es nicht. S. Gödeke III. S. 396.

Man erkennt es schon aus der Wahl seines Stoffs, noch mehr aus dessen Behandlung. Der Dichter wollte den Gegensatz der Schönheit in Kunst und in Leben, sowie den ihrer Wirkungen in einem tragischen Vorgang zu bedeutsamer und ergreifender Darstellung bringen. Phaon, von der Dichtung Sappho's berauscht, eilt zu den olympischen Spielen. Von ihrem Gesang und ihrem Ruhm überwältigt, sinkt er zu den Füßen der Sängerin hin, die in dieser Hingabe des schönen Jünglings die Erfüllung all ihrer Träume sieht und den Unterschied der Jahre darüber vergißt. Dieses unnatürliche Verhältniß, das der Zauber der Dichtung geknüpft, soll durch das Leben und die Wirkung des Lebens in der Gestalt der jugendlich-holden Melitta, der Lieblingssclavin der Sappho, gerächt werden. Arglos überläßt sich Phaon dem neuen Zauber, aus dem das tragische Schicksal Sappho's erwächst. Wie die Kunst Sappho's, scheitert aber auch die Kunst des Dichters an den natürlichen Forderungen, die wir an die Dichtung zu stellen haben. Wir vermögen uns um so weniger auf die Seite der Leidenschaft des schon alternden, wenn auch noch so hochbegabten und edel beanlagten Weibes zu stellen, je tiefer der Gegenstand dieser Leidenschaft geistig unter ihr steht. Wir erwarten und fordern von ihr die Besiegung ihres Herzens und wohl auch ihrer Sinne, würden sie aber wegen dieses Siegs noch kaum zu bewundern haben. Noch weniger freilich steht unsere Sympathie auf Seiten des Phaon. So kunstvoll das Gefüge des Stücks und sein Aufbau, so folgerecht die Entwicklung der Leidenschaft und des Gefühls darin ist, fesselt uns der Dichter doch weniger durch die Gestalten desselben und durch deren Verhältnisse, als durch den Zauber der Sprache. Doch selbst diese gewinnt uns nicht unbedingt. Es ist eine Weichheit der Empfindung darin, eine Affectation des Naiven, die dem Geist der Antike ganz widerspricht. Doch hat es niemals an solchen gefehlt, die in dieser Dichtung ein Meisterwerk sahen. Zu ihnen gehörten Byron, Heinrich Heine und neuerdings Gödeke. Diesmal fehlte aber Müllner nicht unter den Tadlern. Solger nannte das Stück sogar eine Fratze. Auf der Bühne hat es sich immer nur durch die Darstellung der Titelrolle gehalten.

Die Liebesleidenschaft ist auch das Thema des nächsten dramatischen Werks unsres Dichters. Hier sollte durch sie ein Weib zu den furchtbarsten Verbrechen hingerissen werden, die sich an ihr dadurch rächen,

daß die Erinnerung an sie ihr später das Herz des Geliebten entzieht. Der furchtbare Stoff, der in dem Zauberwesen der alten Mythologie wurzelt, empfing vom Dichter eine dreitheilige Gliederung, bestehend aus dem einactigen Vorspiel: „Der Gastfreund", dem vieractigen Trauerspiel: „Die Argonauten" und dem fünfactigen Trauerspiel: „Medea". Diese Trilogie kam im Frühling 1821 an zwei aufeinander folgenden Abenden im Burgtheater zur Aufführung. Die Aufnahme war eine kühle. Die poetische Darstellung war für den grausigen Stoff zu breit. Nur „Medea", weil sie für das Fach der Heroinen ein Paradestück ist, hat sich auf der Bühne erhalten. Der Dichter hat sich darin der antiken Tragödie genähert. Jason und Kreusa erinnern aber an Phaon und Melitta. Man kann an Jason so wenig wie an Phaon Interesse gewinnen, ja er stößt sogar ab. Doch auch Medea bleibt unsrem Herzen fern, theils durch das mit ihr verbundene Zauberwesen, theils durch das frevelhaft Gewaltthätige ihrer Natur. Die Vorzüge des Aufbaus, der folgerichtigen Entwicklung der Leidenschaft, der gedankenreichen, bedeutenden Sprache nöthigen aber die größte Achtung vor der dramatischen Begabung und dem Geiste des Dichters ab.

Der damals nur mäßige Erfolg dieses 1822 dem Druck übergebenen Werkes bewog, wie es scheint, Grillparzer, seiner Dichtung eine andere Richtung, und zwar auf das Nationale und Patriotische, zu geben. Das Studium Lope's de Vega mag ihn vielleicht auf Ottokar von Böhmen hingewiesen haben.*) Doch war ihm der Spanier nicht Vorbild seiner Bearbeitung dieses Stoffs. Diesmal galt Shakespeare als Muster. Doch ist bei aller Einwirkung dieses Dichters Grillparzer's Behandlung immer noch selbständig zu nennen. Die ersten zwei Acte von Ottokar's Glück und Ende sind vortrefflich. Hier ist es dem Dichter völlig gelungen, die historischen Gestalten auf das Gebiet des Poetischen zu erheben. Auch heben sie sich groß, bedeutend, wirkungsvoll von einander ab. Alles ist Handlung und Leben. Nun aber begegnet es ihm zum ersten Male, daß

*) Es ist hier der Ort zu einer kleinen Berichtigung. Im I. Hlbd. S. 287 sind von mir irriger Weise Grillparzer's König Ottokar und die Jüdin von Toledo mit unter den Uebertragungen spanischer Stücke aufgeführt. Nur diese letztere aber ist eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Stücks des Lope, ersterer jedoch wahrscheinlich ganz von ihm unabhängig.

zwischen dem ersten und zweiten Theil seiner Dichtung ein Bruch entsteht. Zum Theil war es durch seine Absicht bedingt, einen Charakter zu zeigen, welcher dem Glück nur scheinbar, dem Unglück aber gar nicht gewachsen ist. Er wollte an ihm den Glückswechsel so bedeutend wie möglich zur Darstellung bringen und verfiel in den Fehler Kleist's im Prinzen von Homburg, der ihm vielleicht hierbei vorgeschwebt haben dürfte. Ottokar erscheint völlig gebrochen und kleinmüthig. Er erfährt und erduldet von seiner Gattin Erniedrigungen, die ein Mann niemals so hinnehmen sollte. Doch findet Grillparzer nicht die Gelegenheit, seinen Helden von diesem Sturze sich wieder zu voller Größe emporrichten zu lassen, was Kleist so herrlich gelungen ist. Man hat diesen Fehler daraus zu erklären versucht, daß Grillparzer der Theatercensur auf Kosten seines Helden die größten Concessionen habe machen müssen, um Rudolf von Habsburg um so größer erscheinen lassen zu können. Das Stück hatte daher wohl in Wien und in Oestreich einen großen Erfolg, fand aber im übrigen Deutschland eine um so kühlere Aufnahme. Die erste Aufführung erschien, wie der erste Druck, im Jahre 1825 (jene am 19. Febr.).

In einem ähnlichen Geist ist auch das nächste Stück „Ein treuer Diener seines Herrn" wieder geschrieben. Doch ist hier spanischer Einfluß auf die Grundidee, die Verherrlichung der Unterthanstreue, ganz unverkennbar. Nur liegt derselben nicht wie bei den Spaniern ein starrer überlieferter Begriff, der für Alle maßgebend ist, sondern, im Gegensatze zu seiner ganzen Umgebung, die Rechtschaffenheit und Herzensgüte eines Einzelnen zu Grunde. Bancbanus läßt sich von diesem Gefühl aber ebenso bis an die Grenze des Menschenmöglichen reißen, wie nur irgend ein Held des spanischen Dramas. Die Anlage ist wieder groß und bedeutend. Es fehlt nicht an Zügen ächter Genialität. Mehr als in ein anderes seiner Stücke hat der Dichter in dieses das Eigenste seiner Natur und seines Wesens gelegt. Gleichwohl konnte es im Ganzen nicht voll befriedigen. Bancbanus, obschon consequent im Charakter gehalten, erscheint in einzelnen Situationen fast in dem Lichte des Lächerlichen, z. B. in der Scene mit den Bittstellern. Seine Gattin Erny, eine im Ganzen trefflich gezeichnete Figur, sinkt durch einen einzigen Zug, den ihr der Dichter verliehen, mehr als nöthig in's Zweideutige, ich meine den Zug mit der Locke des Grafen von Meran. Allerdings war dieses oder ein ähnliches Motiv nöthig,

um dem Grafen, wenn auch nur vorübergehend, eine Gewalt über sie und ihr eine Schuld zu geben. Nicht sowohl das beleidigt aber an ihr, daß sie, obschon in ihren Gedanken sündigend, doch ihren äußeren Handlungen nach tugendhaft bleibt, sondern daß der Dichter sie zu sehr mit dem vollen Scheine der Tugend und Unbescholtenheit bekleidet, obschon sie diesen Schein nicht ganz verdient. Eine recht problematische Natur ist die Königin mit ihrer Liebe zu einem entarteten Bruder. Im Grafen von Meran wiederholt sich aber der geistige Proceß, den wir an König Ottokar zu beobachten hatten. Er liebt entweder die Frau des Bancbanus nicht, oder glaubt doch wenigstens nicht, sie zu lieben, aber er weiß sich von ihr geliebt, und will die Maske des Stolzes, hinter der sich diese Liebe zu bergen und zu retten sucht, ihr mit allen Mitteln vom Antlitze reißen und sie zum Geständnisse zwingen. Die Verachtung, die sie ihm aber zeigt, und die Ohnmacht, sich an ihr rächen zu können, wirft ihn völlig darnieder. Diese Gewalt des Hasses, die doch wohl ein heimliches Feuer der Liebe verräth, wirkt, zur Flamme ausbrechend, zerstörend. Mit Hinterlist benutzt der Graf die ihm von seiner Schwester dargebotene Gelegenheit, Erny in seine Gewalt zu bringen, mit gewaltthätiger Hinterlist will er die sich auf's Neue stolz und verachtend gegen ihn Aufrichtende der Schande und Schmach überliefern, und da sie ihn doch um diesen Triumph seiner unheimlichen Leidenschaft bringt, indem sie sich durch den Tod aus seinen Händen befreit, bricht er, ein völlig Muthloser, dem Irrsinn zu Taumelnder, zusammen. Ich will die Möglichkeit einer solchen Natur und eines solchen psychologischen Processes nicht bezweifeln, ihre Darstellung gehört aber, wie ich glaube, einem andern Gebiete als dem dramatischen an. Der Dichter weckt in uns ein pathologisches Interesse, wo wir ein ästhetisches zu fordern berechtigt sind. Er ist hier überhaupt, wie schon in dem vorigen Stücke, der damals hervortretenden Genialitäts- und Originalitätssucht erlegen. Das Stück befriedigte trotz seiner großen Schönheiten bei seinem Erscheinen (28. Febr. 1827) eigentlich Niemand. 1820 erschien es im Druck.

Kurze Zeit später folgte das Trauerspiel: „Des Meeres und der Liebe Wellen". (Am 3. April 1831 aufgeführt, doch erst 1840 gedruckt.) Der Dichter hat wieder nach der Antike zurückgegriffen und die Sage von Hero und Leander darin bearbeitet. Ein so sanfter, poetisch lyrischer und elegischer Glanz auf dem schön gebildeten

Ganzen ruht, wurde es doch nur kühl aufgenommen. Erst die Darstellung von Frau Bayer-Bürck (im Jahre 1850) brachte es zu vollerer Anerkennung. Des Dichters glänzendste Zeit schien damals überhaupt vorüber. Nachdem auch das unter spanischem Einfluß, nach der Voltaire'schen Novelle Le blanc et le noir, gedichtete Drama „Das Leben ein Traum" sich mit einem Achtungserfolge hatte begnügen müssen, erlitt er mit dem Lustspiel „Weh dem, der lügt" (6. März 1838, gedruckt 1840) eine entschiedene Niederlage. Grillparzer hatte kein Lustspieltalent. Hierzu fehlte es seinem Geiste an Leichtigkeit und an Witz. Das Komische seines Gegenstands war fast ganz auf dem Grunde des Stücks geblieben. Es konnte daher nicht zur Wirkung kommen. Der Dichter, durch diese Niederlage verstimmt, die man dem hochbegabten und hochverdienten Manne gewiß hätte ersparen sollen, verschloß fortan seine Arbeiten. Er war hierdurch auch selbst gegen sich mißtrauischer geworden und konnte zu keinem Abschluß kommen. Nur gelegentlich gab er auf Andringen für wohlthätige Zwecke ein Bruchstück dieser Arbeiten heraus. So 1841 den ersten Act der Libussa und später noch das Fragment Esther. Seine 1833 erschienene Oper „Melusina", componirt von Kreutzer, ist eine frühere Arbeit und ursprünglich für Beethoven gedichtet, der sie um 1822 componiren wollte.

„Libussa", „Die Jüdin von Toledo" und „Der Bruderzwist im Hause Habsburg" erschienen erst 1872 im Druck. Auch ein Buch über Lope de Vega entstand, in dem die Verdienste dieses von Vielen gegen Calderon allzusehr zurückgestellten Dichters gebührend beleuchtet wurden, freilich zum Theil zu sehr auf Unkosten dieses unstreitig noch tieferen und größeren Geistes.

An Ehren fehlte es übrigens dem noch langen Leben Grillparzer's nicht. 1849 ward er zum Mitgliede der Akademie der Wissenschaften, 1861 lebenslänglich zum Reichsrath ernannt. 1849 erhielt er den Leopoldsorden, 1861 das Bürgerrecht der Stadt Wien. Gegen den Freiherrn von Münch-Bellinghausen nicht nur längere Zeit auf der Bühne, sondern auch bei seiner Bewerbung um die Directorialstelle an der K. Hofbibliothek zurückgesetzt, wurde er auf der ersteren durch die Bemühungen Heinrich Laube's wieder rehabilitirt. Von jetzt an galt Grillparzer der östreichischen Kritik nicht nur, was er unzweifelhaft ist, als der erste tragische Dichter Oestreichs, sondern auch als ein

classischer, dicht neben Schiller und Goethe zu stellender Dichter, was freilich auf der Verkennung der eigentlichen Größe und Bedeutung dieser letzteren beruht, die ja nicht blos die Repräsentanten und der höchste Ausdruck einer bestimmten Zeitepoche eines einzelnen Landes und Volksstammes, sondern die Begründer, die leuchtenden Vorbilder und das Maß einer ganz neuen Epoche der Entwicklung des deutschen Geistes, einer ganz neuen Cultur- und Bildungsepoche überhaupt sind. Grillparzer starb am 21. Januar 1872 in dem hohen Alter von 81 Jahren. Unmittelbar darauf erschien eine Sammlung seiner Werke (Wien 10 Bde.), herausgegeben von H. Laube und J. Weilen.

Grillparzer, durch die Neigung zum spanischen Drama verwandt, ihm als dramatischer Dichter aber sehr untergeordnet, war der nur wenige Jahre später als er auftretende Joh. Chr. Freiherr von Zedlitz, geb. am 28. Febr. 1790 zu Johannisberg in östr. Schlesien. Zum Militär erzogen, war er an den östreichischen Feldzügen bis 1810 betheiligt, worauf er sich in's Privatleben zurückzog. Erst später (1837) trat er wieder bei der Staatskanzlei in den Staatsdienst ein. 1851 wurde er Ministerresident in Weimar und starb 1862 in Wien. Sein erstes Trauerspiel Turturell (gespielt 1819, gedruckt 1822) behandelt einen Stoff der nordischen Sage. In der Königin Ehre (1823) und Die zwei Nächte in Valladolid (1825) betritt er den Boden des spanischen Dramas. Ihnen folgte Der Stern von Sevilla (1829 gespielt, 1831 gedruckt), eine Bearbeitung des gleichnamigen Stücks des Lope de Vega, die verbreitetste der dramatischen Arbeiten des Dichters, der den ursprünglichen Geist dieses Stückes veränderte, indem er die Schuld ganz auf den Vasallen zu werfen suchte. Man war eben damals in Oestreich noch spanischer geworden, als spanisch. Auch das kleine schwächliche Trauerspiel Herr und Sclave wurde vielfach gegeben, nicht so die im Geiste des spanischen Intriguenstücks behandelten Lustspiele „Liebe findet seine Wege" (1824) und „Cabinetsintriguen"; letzteres, in Prosa geschrieben, findet sich im 4. Bande der 1834 begonnenen Ausgabe seiner dramatischen Werke (1836 erschienen). Das im Burgtheater aufgeführte Lustspiel „Luftschlösser" scheint nicht gedruckt worden zu sein. Sein letztes dramatisches Werk war „Kerker und Krone", eine Art Fortsetzung des Goethe'schen Tasso, in welcher der Tod dieses Dichters in rührseliger Weise behandelt ist. Zedlitz war der Erste, welcher das Schönredne-

rische in das östreichische Drama einführte, an dem es seitdem vielfach kränkelte. Größere Erfolge als im Drama hatte Zedlitz als lyrischer und epischer Dichter.

Ein anderer gleichzeitiger östreichischer Dramatiker, der einen noch größeren Einfluß auf das Theater gewann, war Joh. Ludwig **Deinhardstein**, geb. 21. Juni 1794 zu Wien, gest. ebendas. 2. Juli 1859. Er trat nach beendeten Studien als Actuar in den Staatsdienst, wendete sich jedoch bald dem Lehrfache zu und wurde 1827 Professor der Aesthetik an der theresianischen Ritterakademie. Später übernahm er das Amt eines Censors, die Leitung der Wiener Jahrbücher und, nach Schreyvogel's Entlassung, 1832, die artistische Leitung des Burgtheaters, die er, ein gefügiger Beamter, der für das laisser aller war und keine zu hohen Ziele verfolgte, bis 1841 in Händen behielt. Er begünstigte den Geschmack des Tages und die wieder stärker eindringende französische Dramatik. Schriftstellerisch eröffnete er seine dramatische Laufbahn mit einigen kleinen Verslustspielen, welche 1816 unter dem Titel: „Dramatische Dichtungen" erschienen. Auch das Alexandrinerlustspiel nahm er in seinen „**Ehestandsqualen**" wieder auf. Später brachte er das Künstlerdrama zum Flor, dessen Erfinder er jedoch keineswegs ist. Gleichzeitig mit seinem „**Boccaccio**" (1816), der übrigens nicht sehr gefiel, erschien Oehlenschläger's „Correggio" und kurze Zeit später (1817) „Van Dyk's Landleben" (von Kind). Es folgten nun **Strabella** (1828), **Hans Sachs** (1829), **Garrick in Bristol** (1834), **Die rothe Schleife** (in der Voltaire der Held), welche 1845 mit **Fürst und Dichter** (in dem Goethe zuerst auf die Bühne gebracht wurde) und mit dem „**Bild der Danae**" in seinen Künstlerdramen (2 Bde., Leipzig) erschienen.*) Sie hatten alle, bis auf „Fürst und Dichter", mehr oder weniger große Erfolge, was auch noch von dem „**Diamantenen Kreuz**", von „**Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten**" und von „**Die verschleierte Dame**" gilt. Deinhardstein's Dramen sind ohne Tiefe, aber bühnengewandt, gefällig und einzelne nicht ohne Herzlichkeit.

Ungleich bedeutender im Lustspiel war Eduard **Bauernfeld**,**)

*) Auch im 5. und 6. Bde. der gesammelten dramatischen Schriften (6 Bde). Leipz. 1848—57.

**) Siehe das Biographische in der Gesammtausgabe der Werke des Dichters (12 Bde.) Wien 1871—73.

welcher, obschon, wie er selbst zugab, ein specifisch Wiener Lustspieldichter, doch für ganz Deutschland längere Zeit Vorbild für das das gesellschaftliche Leben spiegelnde Conversations- und Salonstück wurde. Bauernfeld, welcher früh die Eltern verloren, studirte als Fachwissenschaft Jurisprudenz, aus Neigung Literatur und Philosophie. Durch den Umgang mit Moritz von Schwind und Franz Schubert war er anfangs in die romantische Richtung gerathen. Eine Frucht dieser Zeit war das 1824 gedichtete Lustspiel „Die Geschwister zu Nürnberg", welchem Shakespeare's „Zwei Edelleute von Verona" zum Vorbild gedient. Auch zu einer Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen hatte er sich damals gewinnen lassen, ein Unternehmen, das er jedoch wieder fallen ließ, um, dem Andrängen seiner Familie nachgebend, in den Staatsdienst zu treten. 1826 wurde er Conceptspraktikant bei der niederöstreichischen Regierung. Daneben blieb er der dramatischen Muse treu, schwankte aber zwischen den verschiedenen Richtungen hin und her, die damals Glück auf der Bühne machten. In dem Lustspiel „Leichtsinn und Liebe" (1826) schloß er sich dem von Jünger angebahnten Conversationsstücke an. Im „Brautwerber" versuchte er sich nach französischem Muster im Alexandrinerlustspiele, um gleich darauf (1827) im „Fortunat" zum romantischen Lustspiel zurückzukehren. Der Brautwerber, dem Schreyvogel den Vorzug gab, fiel jedoch durch, wogegen Leichtsinn und Liebe (am 12. Januar 1831) einen entschiedenen Erfolg erzielte. Dem Talente des Dichters war hierdurch der Weg gezeigt.

Der Quietismus, der damals in Oestreich herrschte und jedes höhere geistige Leben niederhielt, bannte das Lustspiel in einen engen Kreis, was man bei der Beurtheilung der ersten Periode Bauernfeld's wohl zu beachten hat. Die Satire war ganz auf die Verhältnisse des bürgerlichen Lebens beschränkt. Um so mehr ist anzuerkennen, was der Dichter damals geleistet, mit welchem Humor und Leben er sich in dieser Enge bewegte. Die Titel „Das Liebesprotokoll" (1831), „Das letzte Abenteuer (1832), „Die Bekenntnisse" (1833), „Bürgerlich und Romantisch (1835), „Das Tagebuch" (1836) bezeichnen eben so viele und große Erfolge, welche diesen Stücken den Weg über alle deutschen Bühnen eröffneten und den Namen ihres Verfassers beliebt und berühmt machten. Der Hauptreiz und Hauptwerth dieser Stücke liegt in der frischen Lebensbeobachtung, der glück-

lichen, behaglichen Wiedergabe, im sichern Blick für die gesellschaftlichen Vorurtheile und menschlichen Schwächen und in ihrer humoristisch-satirischen Spiegelung. Die Erfindung ist selten reich, niemals genial, aber natürlich und ansprechend, die Composition läßt zu wünschen, die einzelnen Scenen sind aber nicht selten von ganz eigenartiger Wirkung, der Dialog in seiner epigrammatischen Kürze des Ausdrucks, in seiner Beweglichkeit und seinem springenden Fluße fast immer unterhaltend, witzig und fesselnd.

Der politische Umschwung, der sich nach dem Tode Kaiser Franz II. (am 2. März 1835) vollzog, fand in Bauernfeld einen thätigen Förderer des geistigen Fortschritts im Leben wie in der Dichtung. Er veröffentlichte damals anonym die „Pia desideria eines östreichischen Schriftstellers". In seinen Lustspielen war er aber zunächst noch zurückhaltender, doch schlägt Der literarische Salon (1837) schon einen freieren Ton an. Entschieden tritt die freisinnige Tendenz 1844 in seinem Schauspiel „Der deutsche Krieger" hervor, welcher vorübergehend Aufsehen erregte, obschon er nicht zu den besseren Stücken des Autors gehört. Den Höhepunkt aber erreicht diese Richtung in dem 1846 nach einer Reise durch Deutschland geschriebenen Lustspiel „Großjährig", einem seiner bestcomponirten Stücke. Die Satire auf die damaligen politischen Zustände ist hier so geschickt in das harmlose Gewand eines Wiener Salonstücks gekleidet, daß der Graf Kolowrat es, ohne etwas davon zu bemerken, bei sich aufführen ließ und ihm auch den Weg zum Burgtheater gebahnt hat. Er mußte sich freilich dafür vom Erzherzog Ludwig die Bemerkung gefallen lassen: „Ich hab' das Stück gestern gesehen, ich komm' doch darin vor und Sie eigentlich auch." Bauernfeld wurde eine Zeitlang tief in die politischen Wirren hineingerissen, er spielte in dem östreichischen Verfassungskampf eine hervortretende Rolle, und es war vielleicht nur eine Krankheit, die ihn damals vor Schritten bewahrte, die später Verfolgungen nach sich gezogen haben würden.

Mit Laube's Ernennung zum artistischen Director des Burgtheaters (1850) sollte nach der schlaffen und principlosen Direction Deinhardstein's und der an den Schreyvogel'schen Geist wieder anknüpfenden und geordneten Verwaltung Franz von Holbein's wieder ein neuer, aus eignen Impulsen thatkräftiger Geist in dasselbe einbringen, der zwar mit den von Schreyvogel ausgegangenen Traditionen

einigermaßen brach, sich aber neue, geistige Ziele steckte. Daß Laube Grillparzer begünstigte, war vielleicht mehr eine Sache der Politik, als des Herzens. Bei so durchgreifenden Neuerungen, wie er sie beabsichtigte, glaubte er dem Volksgeist und dem Localpatriotismus einige Concessionen machen zu müssen. Dies veranlaßte ihn wohl auch Bauernfeld so viel als möglich entgegen zu kommen, obschon er ihn, nach seiner Geschichte des Burgtheaters, kaum allzuhoch stellte. Er hatte gleich im ersten Jahr seiner Direction einen Preis für das beste zu liefernde Lustspiel ausgeschrieben, und Bauernfeld war es, der denselben mit seinem Kategorischen Imperativ gewann, nicht sowohl weil man das Stück — das auch nur geringen Erfolg hatte — für ein gutes, sondern nur für das relativ beste hielt. Besonders hatte es nach dem Urtheile Laube's einen Vorzug vor allen anderen voraus: literarischen Ton. Die schwache Seite der Bauernfeld'schen Dramatik, der Mangel an straffer Composition, an energischer Structur, trat von jetzt um so mehr in seinen Arbeiten hervor, als die Anläufe und Ziele zum Theil größer wurden und die frühere Unbefangenheit mehr und mehr schwand. Französischer Einfluß war in den Arbeiten des Dichters, so deutsch sie sind, schon immer sichtbar gewesen. Jetzt aber trat er stärker hervor, da er sich nicht mehr wie früher auf die äußere Behandlung beschränkte, sondern sich auch auf die Wahl und Auffassung des Gegenstands ausdehnte. Dies hing mit dem veränderten Geschmack und Geist der französischen Dramatik zusammen. Früher waren es die Lustspiele Scribe's und seiner Schule gewesen, die ihm zu Vorbildern dienten, jetzt bot sich ihm das neue gesellschaftliche Drama der Franzosen als Muster dar. Bauernfeld wurde wohl um so stärker in diese Richtnng getrieben, als dieses Drama vielleicht mehr als billig von Laube begünstigt wurde. So entstanden unter anderen die Stücke: Krisen, Aus der Gesellschaft (1866), Moderne Jugend (1868). Die Schaffenslust des Dichters erschöpfte sich nicht mit dem Alter. Noch heute in seinem 81. Jahre ist der geistig rüstige Greis für die Bühne thätig.

Auch auf der von der östreichischen Dichtung schon seit so lange beherrschten Domäne der Volksposse und des Volksstücks überhaupt waren inzwischen eine Anzahl neuer und fruchtbarer Talente hervorgetreten. Zuerst Joseph Aloys Gleich, geb. 12. September 1772, gest. 1841. Er war zunächst als Romanschreiber thätig, und

zwar als Romanschreiber der bedenklichsten Art, da er nach Kräften Ritter-, Geister- und Schauerromane förderte. Auch gingen seine ersten dramatischen Versuche darauf aus, die Schrecken dieser Romane auf die Bühne zu übertragen (wir lernten davon seinen „Hungerthurm" kennen;) doch zeigten sich daneben auch schon Versuche in der bürgerlichen Volksposse. In dieser begründeten „Die Musikanten am hohen Markt" (1806) und „Adam Kratzerl von Kratzerlfeld" (1806) seinen Ruf. Nicht minderen Erfolg hatten seine Märchen- und Zauberpossen, für deren musikalischen Theil er in Wenzel Müller eine kräftige Unterstützung fand. Seine Stücke sollen sich auf 300 belaufen haben. Es seien davon nur noch „Herr Joseph und Frau Baberl" (früher „Der Fleischhauer von Oedenburg" genannt), „Dr. Kramperl", „Die Elfeninsel", „Der Eheteufel auf Reisen" und „Der alte Geist in der neuen Welt" hier genannt.

Adolph Bäuerle, geb. 9. April 1786 zu Wien, gest. 19. September 1859 in Basel, bildete besonders die bürgerliche Localposse weiter aus, für die er unter Anderem in seinem Staberl eine neue stehende Figur erfand, die wegen ihrer Beliebtheit in unzähligen Variationen auf die Bühne gebracht wurde. Wie Gleich's, waren auch seine Stücke zum großen Theil Gesangspossen. Auch er wurde dabei von dem eben so fruchtbaren wie volksthümlichen Talente Wenzel Müller's unterstützt. Er hatte das Wiener Kleinbürgerthum mit all seinen Vorzügen, Schwächen und Fehlern auf's glücklichste studirt. Er wußte es mit seinen Licht- und Schattenseiten in so lustiger und gemüthlicher Weise an's Licht zu stellen, daß der Wiener sich an diesen chargirten Spiegelbildern nicht satt sehen konnte und sie immer auf's Neue belachte und bejubelte. Dabei bot er in seinen Zauberstücken der unersättlichen Schaulust die ungeheuerlichsten, wundersamsten und drolligsten Ueberraschungen und muthete in seinen Parodien der Lachlust das Uebermenschliche zu. „Die Bürger in Wien" (1813 aufgef., 1820 gedr.) bildeten seinen und seines Staberl ersten Triumph, „Staberl's Hochzeit" und „Die Bürgerinnen von Wien" (1814) reihten sich auf's erfolgreichste an. „Der Leopoldstag oder kein Menschenhaß und Reue", mit der Figur des Strumpfwirker Würfel (1814), „Tancredi" (1817), „Die Reise nach Paris oder Wiesel's komische Abenteuer", „Der Freund in der Noth", mit der Figur Zweckerl's (1818), „Die

falsche Catalani" (1818), „Staberl's Reiseabenteuer" (1822), „Aline" (1826), „Die schlimme Liesl" (1828) waren lauter bedeutende Treffer.

Gegen Bäuerle tritt Karl Meisl, geb. 30. Juni 1775 zu Laibach, gest. 7. Oct. 1853, freilich zurück. Seine Stücke laufen zum Theil nur auf die alten Harlekinaden hinaus, der Spaßmacher ist immer die Hauptsache. In der Form schließt er sich seinen Vorgängern und den von ihnen eingeschlagenen verschiedenen Richtungen an. Größere Anlehnung noch zeigen die Stücke Karl Bernbrunn's, geb. 1787 zu Krakau, gest. 14. Aug. 1854 zu Ischl, der unter dem Pseudonym Karl Carl spielte und schrieb. Er war ein durch seine Beweglichkeit Staunen erregender Komiker, spielte mit Vorliebe die Rolle des Staberl und schrieb unter Anderm eine Menge Possen, die diesen in immer wieder neuen und veränderten Situationen zum Helden hatten.

Dagegen trat in Ferdinand Raimund ein ganz eigenartiges und poetisch beanlagtes Talent hervor. Indem er die Localposse mit der Zauberposse zu verschmelzen suchte, ergriff er beide zugleich in tiefsinnigerer und phantasievollerer Weise, um ihnen eine höhere Stellung zu geben. Ferdinand Raimund,*) am 1. Juni 1790 in dürftigen Verhältnissen zu Wien geboren und aufgewachsen, kam zu einem Zuckerbäcker in die Lehre, der er, um Schauspieler zu werden, nach des Vaters Tode entlief. Er war dabei nur dem Zuge des in ihm schlummernden Talents gefolgt, das sich aber nur mühsam emporringen sollte, da er lange mit einer schweren Zunge zu kämpfen hatte. Um so glänzender war, nach langem vergeblichen Mühen, seine Zukunft. Sein Adam Kratzerl in Gleich's Musikanten war 1813 sein erster, zugleich aber entscheidender Erfolg, der ihm die Gunst des Publikums für immer gewann. 1817 ging er zum Leopoldstädter Theater über, an dem er bis 1830 verblieb und eine ungeheure Anziehungskraft daselbst ausübte. Der nähere Umgang mit Aloys Gleich, dessen Tochter er 1820 heirathete (eine Ehe, die nur kurzen Bestand hatte), scheint das dichterische Talent in ihm erst geweckt zu haben, wenigstens gehört sein erstes uns bekanntgewordenes Bühnenstück: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" erst dem Jahre 1823 an. Wie sehr er auch Gleich überwuchs, läßt dessen Einfluß auf ihn sich doch

*) Gödeke, Grundriß 3 S. 835. Bauernfeld, Werke Bd.

nicht verkennen. Raimund benutzte in diesem Stück das Wunderbare vorerst als Mittel für einen launigen, übermüthigen Humor und eine schelmische Satire. Wenn Gödeke dieses Stück für viel erfreulicher hält, als selbst noch den Sturm „in seiner anspruchsvollen Vermischung von Ungeschlachtem, Heroischem, Tragischem, Zauberhaftem und Aetherischem", so ist das Geschmackssache. Man kann Raimund sehr hochschätzen, ohne Shakespeare deshalb herabsetzen zu müssen, und was mich betrifft, so halte ich Raimund, bei aller Hochschätzung, doch vielfach für überschätzt. Es bleibt bei ihm fast immer ein Ueberschuß von leerer Allegorie übrig. Er konnte dem hohen Flug seiner poetischen Intentionen bei der Ausführung nicht überall folgen. Der humoristische Theil ist daher fast immer besser als der ernste gelungen. Hier sind die Motive und Charaktere nicht durchgängig zu voller lebendiger Entwicklung gekommen.

„Der Diamant des Geisterkönigs" (1824) zeigt den Dichter schon vertiefter und sinnreicher. Die humoristischen Figuren sind mit eben so glücklichem wie volksthümlichem Humor gezeichnet. Die Komik ist nicht ohne wahrhaft rührende Züge. Im „Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär" erhält der Ernst fast das Uebergewicht. Scherz, Witz und Satire dienen hier nur, ihn für das lachlustige Publikum genießbar zu machen, ihm ein halb komisches, halb rührendes Gewand überzuwerfen. Nicht die gleichen Erfolge hatten Moisasur's Zauberfluch (1827) und Die gefesselte Phantasie (1828). Die Leblosigkeit der Allegorie machte sich hier doch zu sehr geltend. Um so glücklicher gelang die Verbindung von Ernst und Scherz in dem romantisch komischen Märchen Der Alpenkönig und der Menschenfeind (1828). Es hatte einen unglaublichen Erfolg. Einige der darin vorkommenden Gesänge wurden Volkslieder im vollen Sinne des Worts. Die Idee, einen Misanthropen zu bessern, indem man durch Verwandlung einer von ihm gequälten Person in die seine ihm sich selbst in leibhaftiger Gestalt vor Augen stellt und seine Hartherzigkeit ihn selber empfinden läßt, ist originell. Vielleicht wurde der Dichter dazu von Gozzi's Il re cervo angeregt. Dieser Erfolg scheint Raimund jedoch, wie „Die Unheilbringende Zauberkrone" vermuthen läßt, zur Ueberschätzung seiner Kraft verleitet zu haben. Obschon selbst Gödeke zugiebt, daß Raimund hier sein Talent verkannte, fügt

er doch schließlich hinzu: „Die achtundzwanzigste Scene des ersten Aufzugs mit dem Tode des Heraklius ist poetischer als alle Sterbescenen aller Trauerspiele der Welt zusammengenommen“ — was sicher nicht wenig ist.

Raimund's letztes Werk: Der Verschwender (1834) ist dafür um so volksthümlicher. Es zeigt ihn auf der vollen Höhe seines Talents. Das tiefsinnige Grundmotiv klingt an den Alpenkönig und Menschenfeind an, insofern auch hier der Verschwender durch das ihm immer wieder vor's Auge tretende Bild seines eignen späteren Unglücks zur Mildthätigkeit hingerissen und hierdurch der Grund zu seiner späteren Wiederaufrichtung gelegt wird. Diese Scenen, durch die Kreuzer'sche Musik noch gehoben, üben stets eine ergreifende Wirkung aus. Dagegen sind die Liebesscenen wieder recht unlebendig. Es fehlt ihnen die wahre Herzenswärme. Um so glücklicher sind die rührend komischen Scenen des letzten Acts, in denen sich der Humor und das Gemüth des Dichters in der anmuthendsten und behaglichsten Weise erschließt.

Raimund überlebte diesen letzten und größten Erfolg nur kurze Zeit. Er hatte das Unglück von einem Hunde gebissen zu werden, den er für toll hielt. Ohnehin zur Melancholie geneigt, gab er sich den dunkelsten Befürchtungen hin. Das Leben wurde ihm unerträglich, und nachdem er schon einen vergeblichen Selbstmordversuch gemacht, gab er sich am 5. Sept. 1836 den Tod.

Die zum Ernst und einer zuweilen sentimentalen Allegorie neigende Romantik, durch welche Raimund die Volksposse und das Volksstück zu veredeln gesucht hatte, mußte naturgemäß eine Reaction im naturalistischen Sinne herausfordern; die geistige Gährung der Zeit, die nach einer neuen Ordnung der politischen und gesellschaftlichen Zustände verlangte noch mehr dazu drängen. Leider bemächtigte sich ein Schriftsteller dieser Aufgabe, der, nicht ohne Geist und Talent, dieselbe aber mit einem pessimistischen Cynismus ergriff, welcher weniger fortbildend, als zersetzend wirkte. Johann Nepomuk Nestroy, geb. 7. Dec. 1802 in Wien, gest. 1862 in Graz, reagirte nicht nur gegen das Romantische, das Sentimentale und Ueberstiegene, sondern gelegentlich auch gegen alles Hohe, Edle, Große in Kunst und in Leben. Er führte eine Art von philosophischem Pessimismus, eine mephistophelisch zersetzende und herabziehende Betrachtung der Dinge in die Wiener Volksposse ein,

welche um so nachtheiliger wirkte, je genialer sie scheinen wollte, je flacher und forcirter sie war. Nestroy begann seine dramatische Carriere 1821 als Sänger und Schauspieler. Als letzterer zeigte er in seiner drastischen, durchgreifenden Komik denselben Hang zur herabziehenden Satire. Sie hatte immer etwas Faunisches. Als Dramatiker debutirte er 1832 mit „Der gefühlvolle Kerkermeister". Der oben geschilderte Geist seiner Schriftstellerei tritt am freiesten in Stücken wie „Tritsch-Tratsch", „Schlimme Buben", „Freiheit in Krähwinkel", „Der Zerrissene", „Eulenspiegel", sowie in seinen Parodien: „Zamperl" (auf Zampa), „Judith und Holofernes" (auf Hebbel) &c. auf. Gemäßigter, und an die Bäuerle'sche Localposse wieder anknüpfend, in „Krampl", „Der Unbedeutende", „Der Talisman", „Das Mädl aus der Vorstadt", Einen Jux will er sich machen", „Der böse Geist Lumpaci Vagabundus", „Zu ebner Erde und im ersten Stock" &c. Das Wiener Volksstück verlor seitdem um so mehr an Unbefangenheit, Gemüth und Charakter, als die von Offenbach in Paris in die Mode gebrachte und hauptsächlich durch ihn in eine frivole, persiflirende Richtung getriebene Operette in Wien bereitwilligste Aufnahme und in Fr. von Suppée und Joh. Strauß zwei überaus fruchtbare und für dieses Genre immerhin bedeutende Talente fand. Zell und Rich. Genée wurden ihre unermüdlichen Textfabrikanten. Die Arbeiten von Kaiser, Berg, Costa &c. vermochten keine neue Epoche der Volksposse in's Leben zu rufen. Nur in Ludwig Anzengruber, geb. 29. Nov. 1839 zu Wien, erwuchs dem Volksstück wieder ein bedeutendes Talent, das sich aber auf einem ganz andern Boden, der Dorfgeschichte, und in einer ganz andern Richtung, der social tendenziösen, psychologisch vertieften Sittenschilderung bewegt und, wenn auch nicht ohne Humor, doch von einem durchaus ernsten Charakter ist. In armen Verhältnissen aufgewachsen, frühe des Vaters verlustig, der selbst ein dramatisches Talent war, trat Anzengruber zunächst in den Buchhandel ein, um dann (1860) dem noch unklaren Drang zur Bühne zunächst als Schauspieler zu folgen, was sich aber als irrthümlich erwies. Er warf sich nun auf die Schriftstellerei, anfangs ohne besonderen Erfolg, bis er 1870 mit seinem Volksdrama: „Der Pfarrer von Kirchfeld" ungeheures Aufsehen erregte, was sich freilich zum Theil mit aus der gegen den Ultramontanismus gerichteten

Tendenz erklärt, zugleich aber auch aus der naturalistischen Frische, der ergreifenden und zum Theil ächt dramatischen Gewalt, und dem malerisch stimmungsvollen Reiz seiner Darstellung. Anzengruber ist in Wahrheit ein tief beanlagtes poetisches und auch dramatisches Talent, dem es nur an der künstlerischen Durchbildung gefehlt hat, um in seiner Art wirkliche Meisterwerke zu schaffen. Die Charaktere sind in seinen besseren Arbeiten fast durchgängig lebensvoll, die Conflicte aus den Tiefen der menschlichen Natur und Seele entwickelt. Er versteht sie in bedeutende Situationen und Momente zusammenzufassen. Es scheint jedoch, daß diese Situationen sich meist zu früh seinem inneren Auge darstellten und seine Phantasie so beherrschten, daß er die Entwicklung seiner Motive nach ihnen richten mußte, auch wenn ihm dies nur auf gewaltsame Weise oder auch ungenügend gelang. Dies giebt seinen Stücken bisweilen das Ansehen des gesuchten und gemachten scenischen Effectes und läßt an der Structur und Composition hier und da das feste Gefüge und die am Kunstwerke so nothwendige Proportionalität vermissen, wozu noch als weitere Störung der Umstand tritt, daß der Dichter fast immer außer der dichterischen noch irgend eine sociale, unmittelbar auf das Leben gerichtete Absicht verfolgt, die nicht rein in jener aufgeht, sondern aus dem Kunstwerk heraustritt. Dies wird um so störender, je eigenartiger und einseitiger die Lebensanschauungen des Dichters oft sind. Zu den Dramen, in denen die Vorzüge desselben am bedeutendsten hervortreten, gehören „Der Meineidbauer", „Der Gewissenswurm" (1874) und „Der ledige Hof" (1877). Die Einseitigkeiten und Mängel des Dichters zeigen sich dagegen neben vielen einzelnen trefflichen Zügen mehr in „Die Kreuzelnschreiber", „Der Doppelselbstmord" (1876) und „Das vierte Gebot" (1878). Ein Versuch im höheren gesellschaftlichen Drama: „Elfriede" (1873) mißlang.

Während sich im Lustspiel langsam der Geist einer politischen Opposition, in der Posse der eines zersetzenden Pessimismus zu entwickeln begann, war auf dem Gebiete der Tragödie ein Dichter hervorgetreten, welcher die aus den wilden Gebirgsquellen der Stürmer und Dränger entsprungene Romantik in das künstliche Bett eines formalistischen Kunst- und Salongeschmacks leitete, und je mehr er naturwüchsig erscheinen wollte, um so mehr in bloße Affectation der Natur gerieth. Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen

(Pseud. Friedrich Halm), am 2. April 1806 zu Krakau geboren, gestorben 22. Mai 1871, seit 1869 Generalintendant des Kaiserl. Hoftheaters, war ohne Zweifel ein ungewöhnliches poetisches und in einem bestimmten Umfange auch dramatisches Talent. Da dieses aber weder von der nationalen, noch von der individuellen Eigenthümlichkeit, sondern mehr nur von einem schulmäßigen Begriffe der Form des Schönen und des Dramas, sowie von einer Richtung des Modegeschmacks der Zeit bestimmt wurde, so konnten seine Dramen wohl vorübergehend große Erfolge, diese Erfolge jedoch keine Dauer haben. Er wurde noch überdies von der eigenthümlichen Schönheit des spanischen Dramas, doch auch hier vorzugsweise nur von der Sprach- und Gedankenschönheit, sowie von der Spitzfindigkeit der darin aufgeworfnen Probleme angezogen. Er war keineswegs ein unmittelbarer Nachahmer desselben, sondern suchte vielmehr eine ganz eigenthümliche Form auszubilden, bei der ihn die Entfaltung einer weichen Lyrik und einer schimmernden Rhetorik vorzugsweise leitete. Dies Alles trat zwar schon in seinem ersten veröffentlichten Drama „Griseldis" (1835) hervor, doch wurde es hier noch von kräftigeren Schönheiten, besonders von dem klaren, bedeutenden Aufbau und der wirksamen Charakterentwicklung überwogen, so daß Viele in diesem Erstlingswerk den Beginn einer ganz neuen dramatischen Aera und in seinem Verfasser einen neuen classischen Dichter begrüßen zu können glaubten. Doch fehlte es auch nicht an Anfechtungen; wenn man dieselben übertrieb, so haben, trotz der damaligen großen Erfolge, welche in Kurzem 8 Auflagen dieser Dichtung nöthig machten, die Tadler gegen die Enthusiasten doch Recht behalten. Halm's Triumphe beruhten zum Theil auch mit darauf, daß er den Hauptdarstellern seiner Stücke, besonders der Schauspielerin Rettich, höchst glänzende und dankbare Aufgaben stellte, so daß sie von ihnen auf Gastspielen mit Vorliebe zu Bravourleistungen gewählt wurden. Doch fanden die der Griseldis zunächst folgenden Stücke: „Der Adept" (1836), „Camoëns" (1837), „Imelda Lambertazzi" (1838) und „Ein mildes Urtheil" (1846) durchaus nicht den Beifall, der den durch Griseldis hoch erregten Erwartungen entsprochen hätte. Erst dem „Sohn der Wildniß" (1842) ward wieder eine ähnliche stürmische Aufnahme zu Theil, er erlebte 6 Auflagen. Sie schien den Beifall der ersten noch überbieten zu wollen. Die obengerügten

Fehler und Schwächen traten diesmal aber doch zu bedeutend aus dem schimmernden Gewande der Dichtung hervor, als daß nicht ein Theil seiner Verehrer zur Besinnung gekommen wäre. Der Zauber der weichen, musikalischen Sprache, der sentimentale und bestrickende Reiz der Empfindungen vermochte nicht über die Affectation der Natur und Natürlichkeit völlig zu täuschen. — Der Einfluß des spanischen Dramas, mit dem sich Halm jetzt ernster beschäftigte, was unter Anderem seine freie Bearbeitung von Lope's de Vega El villano en su ricon als „König und Bauer" hervorrief, zeigt sich besonders in seinen beiden nächsten Dramen Sampiero, (1844) und Maria de Molina (nach Tirso de Molina's La prudencia en la muger) (1847), die aber nur wenig ansprachen. Dafür errang 1854 „Der Fechter von Ravenna" wieder einen durch ganz Deutschland hinrauschenden und hinreißenden Erfolg, obschon die erste Vorstellung in Wien vor leerem Hause stattfand. Halm hatte nämlich diesmal seinen Namen verheimlicht. Die Behauptung eines baierschen Schulmeisters, Bacherl, daß eine von ihm am Burgtheater eingereichte und abgewiesene dramatische Arbeit hierbei benützt worden sei, von der Presse mit Eifer ergriffen und zu einem Ereignisse aufgebauscht, regte natürlich das Interesse für dieses Stück auf's mächtigste auf. Bacherl's Arbeit war zwar ganz stümperhaft, enthielt aber in der That einige Stellen, die Aehnlichkeit darboten. Er fand Partheigänger, der Streit wurde immer heftiger, so daß Halm es für seine Pflicht hielt, die Maske fallen zu lassen und sich über die Entstehungsart seines Stücks zu erklären, wobei er es auf das bestimmteste in Abrede stellte, das Bacherl'sche Machwerk jemals gesehen zu haben. Von den verschiedenen Stücken, die Halm noch veröffentlichte, hat nur noch das romantische Schauspiel: Wildfeuer einen weitertragenden Erfolg erzielt. Es reizte den Dichter, hier darzustellen, wie an einem als Knabe aufgewachsenen Mädchen das Geschlecht allmählich am Strahle der Liebe erwacht. Allein diese Darstellung konnte um so weniger ohne Lüsternheit bleiben, als Halm darin hauptsächlich durch den Contrast affectirter Männlichkeit und moderner und salonfähiger Sentimentalität zu wirken suchte. Niemand wird übrigens glauben, daß einem wildaufgewachsenen, im Land und Wald sich herumtummelnden Mädchenknaben der Unterschied der Geschlechter ein Geheimniß geblieben sein könnte. Die conventionelle Lüge hat aber zu allen

Zeiten ihre Liebhaber gefunden, wie es ja Viele giebt, die künstliche Blumen den natürlichen vorziehen. So hat denn Halm bei all seinem Talent, all seinem künstlerischen Formgefühl das östreichische Drama kaum wesentlich gefördert, wohl aber ein krankhaftes Element in dasselbe hineingetragen, welches noch manche seiner Nachblüthen geschädigt hat.

Ein ungleich männlicherer, auf das Politisch-Historische gerichteter Geist tritt aus den Dramen eines andern östreichischen Dichters hervor, der seine Anregungen aber hauptsächlich von den norddeutschen Dichtern der Zeit und von Byron, Lenau und den neueren französischen und jungdeutschen Poeten erhalten hatte. Alfred Meißner, geboren 15. October 1822 zu Teplitz, Enkel des sächsischen Romanschriftstellers A. G. Meißner, gab, nachdem er als Lyriker und Epiker sich schon einen Namen gemacht, der Bühne drei Werke, welche im Einzelnen nicht ohne dramatische Gestaltungskraft sind, im Ganzen aber diese gleichwohl vermissen lassen. Das Weib des Urias (1850) blieb sogar ganz vom Theater ausgeschlossen, das, trotz der Cultur des französischen Ehebruchsdramas, an dem Gegenstand Anstoß nahm. Dieser war übrigens durch die Behandlung, die Meißner dem heiklen Stoffe gegeben, gerechtfertigt, da er den Schwerpunkt des tragischen Conflicts in die Schwangerschaft Bathseba's gelegt hatte. Reginald Armstrong oder Die Macht des Geldes ist ohne Zweifel von Goethe's Clavigo, das Trauerspiel „Der Prätendent von York" von Schiller's Warbeck-Fragment beeinflußt. — Auch Franz Nissel, geb. 1831 in Wien, zeigt in einzelnen seiner Stücke, wie Heinrich der Löwe (1858) und Dido (1864) einen männlichen, idealen Zielen zustrebenden Geist, doch ohne genügende dramatische Kraft und Sinn für die Wirkung der Bühne. Er konnte es daher nicht über Achtungserfolge hinausbringen. Dagegen errang Joseph Weilen (eigentlich Weil), geboren am 28. December 1830 zu Tetin bei Prag, der begabteste der Nachfolger Halm's und männlicher als dieser in Empfindung und Auffassung, verschiedene größere Erfolge. Dies gilt gleich von seinem ersten Drama Tristan (1859), in dem er noch am meisten im Banne Halm's steht, von welchem er sich später zu emancipiren suchte. Bedeutender noch sind „Edda" (1865) und „Rosamunda" (1870), die ebenfalls über fast alle größeren Bühnen gegangen sind. In seinem Graf Horn (1870) wendete sich der Dichter

einer moderneren Auffassung und Behandlung zu, wie sie der Gegenstand auch bedingt. Ist seinen früheren Stücken eine gewisse Größe in der Anlage und Entwicklung der tragischen Conflicte zuzuerkennen, so erfreute er hier durch die geistreiche und lebensvolle Darstellung der dramatischen Situation. Es folgten Der neue Achilles (1872), Dolores (1874) und Heinrich von der Aue (1874).

Ungleich schwächlicher zeigte sich ein anderer Nachfolger Halm's, Otto Prechtler, geb. 21. Januar 1813 zu Grieskirchen in Oberöstreich, gest. 6. August 1881 zu Innsbruck. Er cultivirte in seinen Dramen hauptsächlich die lyrische Rhetorik; doch ist zu berücksichtigen, daß die meisten seiner Werke einer etwas früheren Periode angehören. So entstand sein Isfendiar schon 1843. Zu seinen besten Arbeiten werden: Die Rose von Sorrent (1849), Adrienne und Johanna von Neapel (1850) gerechnet. Adrienne hat wohl von allen am meisten dramatisches Leben und theatralischen Effect.

Ein noch erfolgreicheres Talent gewann die Wiener Bühne in Hermann Samuel Mosenthal. Obschon kein geborner Oestreicher, hat er sich mit seinem lebhaften Anempfindungsvermögen rasch in den eigenthümlichen Geschmack der Wiener Hauptstadt einzuleben gewußt. Am 14. Januar 1821 zu Kassel geboren, übersiedelte er 1850 nach Wien. Mosenthal war ein speculativer Kopf. Er überschlug, was damals in der Poesie und von der Bühne herab hauptsächlich Interesse erregte. Er fand eine Richtung zum Tendenziösen, auf die sociale Reform, eine andre auf die Natur und das Realistische vor, welche besonders in den Erfolgen der Auerbach'schen Dorfgeschichten und ihrer Nachahmung auf der Bühne zu Tage trat, daneben aber auch noch eine Neigung zu musikalisch-pathetischer Rhetorik, wie sie am voll- und wohltönendsten damals das Halm'sche Trauerspiel bot. Letzteres mochte seiner eignen dichterischen Disposition vielleicht am meisten entsprechen. War es nun aber nicht möglich, diese verschiedenen Tendenzen der Zeit zusammenzufassen und zu gemeinsamen Wirkungen zu verbinden? Der Versuch liegt nicht nur in „Deborah" (1849) vor, sondern ist von ihm hier einem Erfolge zugeführt worden, den er zwar nie wieder erreichte, der aber seine Stellung als dramatischer Dichter für immer begründet hat. In Deborah tritt das realistisch dorfgeschichtliche Element noch gegen das

Pathos des hohen Styls zurück. Im „Sonnenwendhof" (1854) ist es dagegen zur Herrschaft gekommen. Kein Zweifel, daß der Erfolg von Dorf und Stadt dem Dichter mit die Anregung zu diesem Drama gegeben, welches mit Deborah den Höhepunkt seiner Dichtung bezeichnet. Hatte er sich in dieser gegen die religiöse Intoleranz zu Gunsten der Juden gewendet, so war sein erneuter Angriff auf sie in den „Deutschen Komödianten" (1863) diesmal zugleich noch gegen das gesellschaftliche Vorurtheil gerichtet, unter dem der Schauspielerstand so lange zu leiden gehabt und in gewisser Weise immer noch litt. Doch nicht nur das Geschichtliche, auch das Poetische wurde hier dem gewöhnlichen Bühneneffecte schon im hohen Maße zum Opfer gebracht und ganz wunderlich nahm es sich aus, hier die Haupt- und Staatsaction, diesen wilden Mischmasch fremder Einflüsse, als das Refugium des patriotischen deutschen Geistes gegen die Bühnenreform der Neuber in Schutz genommen und ihren Vertreter Ludovici als Märtyrer desselben gefeiert zu sehen. Es war nicht das einzige Künstlerdrama des Dichters. „Ein deutsches Dichterleben", die Liebe Bürger's und Molly's behandelnd, war ihm vorausgegangen (1851), doch ohne Erfolg. Zu seinen begünstigteren Dramen müssen noch Pietra (gedr. 1865) und Der Schulz von Altbüren (gedr. 1868) gerechnet werden, während Cecilia von Albano, Düryeke, Isabella Orsini, Maryna, Parisina sich fast nur mit Achtungserfolgen begnügen mußten. Dagegen hat der am 17. Februar 1877 zu Wien gestorbene Dichter auf dem Gebiete der Operndichtung noch manchen Erfolg zu verzeichnen gehabt, wofür ich nur an die Texte zu Flotow's Lustigen Weibern von Windsor und zu Kretschmar's Folkungern erinnern will. Seine Werke erschienen 1877 bis 1878 in 6 Bänden gesammelt.

Ein viel versprechendes Talent schien dem Drama 1863 in Ferdinand von Saar, geb. 30. September 1833 zu Wien, in der Doppeltragödie „Heinrich IV." aufzugehen, die sich der Bühnendarstellung freilich entzog. Nur eine einzige dramatische Dichtung desselben ist aber bis jetzt wie ich glaube zur Aufführung gelangt, das Trauerspiel Die beiden Witte (1875 am Wiener Burgtheater).

Im Lustspiele schloß sich zunächst J. Lederer, geb. in Prag gest. 31. Juli 1876 in Dresden, mit seinen „Kranken Doctoren", den „Häuslichen Wirren" und „Geistiger Liebe" der Bauern-

feld'schen Richtung an, nur daß er seine Stärke fast ganz im witzigen Dialog suchte. Etwas größere Erwartungen erregte Eduard Mautner, geb. 13. November 1824 zu Pest, mit seinem „Preislustspiel" (1851), die aber kaum von seinem Drama: „Eglantine" (1863) gerechtfertigt wurden, das durch die Wolter in Wien eine Zeitlang Zugstück geworden ist. Mautner war ein leichtes Bühnentalent, dem aber Empfindungskraft abging. Vorübergehende Erfolge erzielten noch einige seiner kleineren Lustspiele, darunter „Eine Frau, die an der Börse spielt".

Im kleineren Genre zeichnete sich später ein Dichter aus, der seine dramatische Carriere mit dem Volksstück begonnen hatte. Siegmund Schlesinger (geb. 1825 zu Presburg) gewann durch das kleine Drama „Mit der Feder" rasch einen Ruf, den er sich durch verschiedene andere kleine Stücke, wie: „In den Rauchwolken", „Wenn man nicht tanzt", „Mein Sohn" ꝛc. zu erhalten gewußt. Besondern Beifalls erfreute sich noch „Die Gustel von Blasewitz". Auch einigen größeren Versuchen: „Der Hausspion" und „Das Trauerspiel eines Kindes" hat es nicht an Anerkennung gefehlt. Schlesinger zeichnet sich durch Feinheit der psychologischen Beobachtung und geistreiche Behandlung des Dialogs aus. — Ein ungleich robusteres, nur auf Situationswitz und chargirte Charakteristik ausgehendes Talent zeigte sich in dem leichtfertig fruchtbaren Julius Rosen (sein eigentlicher Name ist Nicolaus Duffsky), geboren 8. October 1833 zu Prag. Von seinen vielen, von den Bühnen mit Behagen aufgenommenen Stücken, welche seit 1870 bandweise gesammelt erscheinen — es liegen wohl schon an 16 Bände vor —, seien Hohe Politik (1864), Nullen (1866), Kanonenfutter (1869), Schwere Zeiten (1872), Größenwahn (1877) hervorgehoben. Es fehlt in Oestreich dem Drama jetzt sehr an Talenten, nur in Michael Klapp hat sich wieder ein solches in dem Lustspiele Rosenkranz und Güldenstern, besonders durch die Behandlung des ersten Actes, angekündigt.

Wohl haben noch einige größere norddeutsche Dramatiker, wie Laube, Hebbel und Wilbrandt, lange größeren Einfluß auf das Wiener Theater gewonnen, sie gehören aber doch geistig dem norddeutschen Drama an, daher ich sie auch erst bei diesem berücksichtigen werde.

XV.

Das Drama unter den Epigonen und Originalen bis zum Hervortreten der jungdeutschen Dramatiker.

Hagemeister. Destouches. — Ludwig Robert. — Fr. Kind. Alex. Wolff. Salice-Contessa. — Theodor Körner. Georg Reinbeck. — Adolph Müllner. Ernst v. Houwald. — Raupach. — L. Uhland. — J. v. Auffenberg. — Mich. Beer. Fr. v. Uechtritz. E. v. Schenk. — Neue Einflüsse. — H. Heine. K. Immermann. — Fr. Rückert. — Aug. v. Platen. — J. v. Eichendorff. — G. A. v. Maltitz. — Chr. D. Grabbe. — G. Büchner. — Maria Amalia Herzogin von Sachsen. — Ed. Devrient. — Julius Mosen. — Richard Wagner.

Der Einfluß Schiller's und Goethe's hat sich auf der Bühne in nichts so bedeutend gezeigt, als in der Pflege des historischen Dramas. Ich habe einen Theil dieser reichen Nachfolge schon bei der Betrachtung des Ritterdramas, des Dramas der Romantiker und der im Gefolge Kotzebue's stehenden Bühnenpraktiker zu berühren gehabt. Hier mag zur Ueberleitung in den vorliegenden Zeitraum nur noch 'zweier dem vorigen Jahrhundert mit angehörenden Männer gedacht werden, welche mit ihren Arbeiten poetische Zwecke, wenn auch vielleicht nicht immer verfolgten, so doch zu verfolgen glaubten.

Joh. Gottfr. Lucas Hagemeister, geb. 15. Jan. 1762 zu Greifswald, gest. 4. Aug. 1807, schrieb schon als Student verschiedene dramatische Dichtungen, die aber verloren gegangen sind. Das Schauspiel: Die Jesuiten (1787) ist das erste von ihm bekannte Stück. Mehr noch als dieses ist aber Johann von Procida (1791) von dem jetzt von Frankreich herüberwehenden Geist angeregt worden. Pausanias' Tod ist sogar von der Idee des Republikanismus erfüllt. Sonst hat sich noch Waldemar, Markgraf von Schleswig (1793), ein Ritterschauspiel, besondern Beifalls zu erfreuen gehabt, das zwei Auflagen erlebte. Auch Das Gelübde, Beitrag zur Darstellung des Mittelalters (1795), fand noch 1801 in einer als Schauspiel behandelten Bearbeitung seinen Weg auf das Königliche Berliner Theater.

Auf ein engeres Gebiet schränkte sich Joseph Anton von Destouches ein, ein Verwandter des bekannten französischen Dramatikers, geb. 12. März 1767 zu München, gest. daselbst 10. Dec. 1844, in-

sofern er fast nur Stoffe der baierschen Geschichte behandelt hat, wie das Schauspiel „Friedrich der Vierte oder der Fanatismus in der Oberpfalz" (1795), dem 1804: Die Rache Albrecht's III., 1806: Graf Arco, 1820: Arnulph, König von Baiern und 1822: Zenger folgten.

Wenn aber das Beispiel unserer beiden großen Dichter auf die sich an sie anlehnenden späteren Talente schon verwirrend durch den von ihnen aufgestellten Grundsatz wirken mußte, daß jedes Kunstwerk seine besondere, aus der eigenthümlichen „Keimkraft der Natur seines Stoffs" entwickelte Form verlange, ein Grundsatz, der besonders bei den Dramen Goethe's in der Verschiedenheit ihrer Form und Gestalt zu so bedeutendem Ausdruck kam, während sich bei Schiller wieder in der Verschiedenheit der Auffassung seiner Stoffe das Unsichere seiner Kunstansicht darlegte — so mußte die Verwirrung doch noch größer werden, als die Romantiker das Schwergewicht des Poetischen in die Ursprünglichkeit und Eigenthümlichkeit legten. Zu dem Schwanken zwischen den mannichfaltigen Mustern, die man dort schon vor Augen hatte, trat nun noch das Streben nach Originalität, das sich ebenfalls wieder vorzugsweise auf die Form warf. Epigonen und Originale liefen dicht neben einander her und verschwammen wohl auch vielfach in einander.

Dies trat zunächst in recht auffälliger und bedenklicher Weise bei einem der reichen jüdischen Berliner Gesellschaft angehörenden jungen Dichter Ludwig Robert, geb. 16. Dec. 1778*) hervor. Sein Vater, Lewin Marcus, der sich den Namen Tornow beigelegt hatte, den Robert selbst wieder abwarf, hatte ihn zwar zum Kaufmann erziehen lassen. Der ästhetische, geistreiche Kreis, der sich um seine um sieben Jahre ältere Schwester Rahel, die spätere Gattin Varnhagen von Ense's, gebildet, weckte in ihm jedoch die Neigung zum Studium und zur Schriftstellerei. Man wird einem Manne, der seinen Glauben nicht wegen äußerer Vortheile, sondern, wie es scheint, nur aus Beweggründen des Herzens wechselte (worin ihm übrigens seine Schwester Rahel vorausging), Gemüth nicht absprechen können, gewiß aber war das, was man im Gegensatze dazu Geist nennt, bei ihm in einseitiger Weise zur Entwicklung gekommen. Sein erstes Stück Die

*) Siehe Gödeke Grundriß, 3. S. 424.

Ueberbildeten (1804) war eine Nachbildung der Molière'schen précieuses ridicules, ein kleines satirisches Lustspiel, das seine Spitze gegen gewisse Auswüchse der tonangebenden Romantiker gerichtet hatte. Unbedeutend an sich, machte es durch die Tendenz und die Anspielungen auf vorhandene gesellschaftliche Zustände einiges Aufsehen, so daß es ihm nicht an Nachahmungen fehlte, wie z. B. „Die Griechheit" von Julius v. Voß beweist. Nachdem er noch eine Oper, nach einem Gozzi'schen Stoffe, gedichtet und das französische Trauerspiel Omaris von Baour Lormion übersetzt hatte, schrieb er die biblische Tragödie Die Tochter Jephta's (1813 in Prag aufgef., 1820 gedr.), in der er nun selbst nach dem Beispiel der Romantiker dem in Jamben gedichteten Haupttheil eine Menge verschiedener lyrischer Versformen beimischte. Auch hier fehlte es aber nicht an Tendenz und an Zeitbeziehung. Der dramatische Werth ist gering. Tragisch ist ja das Schicksal der unglücklichen Tochter Jephta's nicht, da sie nur als das schuldlose Opfer des voreiligen Gelübdes ihres Vaters fällt. Um es dazu zu machen, faßte es der Dichter, ohne es selbst zu wissen, im Sinne des damals in die Mode gekommenen Schicksalsdramas auf. In einem, seinem nächsten Drama, dem Trauerspiele Die Macht der Verhältnisse (1815 aufgef., 1819 gedr.), vorausgeschickten Briefe verwahrt er sich zwar ausdrücklich gegen eine solche Unterstellung, indem er sich gradezu gegen den Gebrauch, der neuerdings vom Schicksal gemacht werde, erklärt. Gleichwohl läuft selbst hier wieder das Tragische auf etwas Aehnliches hinaus, da Weiß, der Held dieses Stücks, ja nur aus Unkenntniß des Sachverhalts durch die Macht der Verhältnisse der Mörder seines natürlichen Bruders wird und er sich in demselben Augenblicke vergiftet, da die Nachricht seiner Begnadigung schon auf dem Weg zu ihm ist. Ueberhaupt bricht der Dichter durch das eingemischte Motiv des Brudermords der gegen ein gesellschaftliches Vorurtheil gerichteten Tendenz seines Stücks die Spitze ab, die ohnedies schon in schwachen Händen war, da der Dichter dieses Vorurtheil nur zu Gunsten eines andern bekämpft. Oder ist es nicht eben so gut ein Vorurtheil, die Herstellung beleidigter Ehre von der Entscheidung der Waffen abhängig zu machen, als es die Anmaßung des Abligen ist, den von ihm beleidigten Bürgerlichen diese Genugthuung wegen des zwischen ihnen bestehenden Standesunterschieds zu verweigern? Das Stück ist in sofern von einiger Be-

deutung, als es ein Vorläufer des späteren socialen Tendenzdramas ist. Es machte daher in den gesellschaftlichen Kreisen einiges Aufsehen. Auf der Bühne aber blieb es ohne Erfolg. Der Dichter scheint, hierdurch entmuthigt, den Kothurn nicht wieder bestiegen zu haben. Dagegen trat er im Lustspiel und in der satirischen Posse noch wiederholt auf. Hiervon war Kassius und Phantasus (1825) gegen die Zugstücke gerichtet, Staberl in höheren Sphären gegen die Staberllieder und den Modegeschmack. Die Lustspiele Blind und lahm, Er wird zur Hochzeit gebeten und Der todte Gast kamen 1819, 1823 und 1828 in Berlin auf dem Königlichen Theater zur Aufführung, desgleichen verschiedene Uebersetzungen.

Ein ungleich schwächlicherer, auf der Bühne aber von einigen Erfolgen gekrönter Dichter, den seine poetischen Absichten in die verschiedensten Richtungen zogen, war Joh. Friedrich Kind, geb. 4. März 1768 zu Leipzig, gest. 25. Juni 1843 zu Dresden, wo er sich seit 1793 niedergelassen hatte. Schon 1802 erschien ein Band „Dramatischer Gemälde" von ihm, dem 1803 „Das Schloß Anklam", eines der frühesten Schicksalsdramen, folgte. Einen größeren Erfolg erzielte er aber erst mit dem als „malerisches Schauspiel" bezeichneten Van Dyk's Landleben (1816 aufgef., 1817 gedr.). Doch würde weder dies, noch sein Nachtlager in Granada (1818), noch Schön Ella (1828) seinen Namen im Gedächtniß der Nachwelt erhalten haben, wenn die Musik C. M. v. Weber's zu seinem Freischütz (1821) denselben nicht unsterblich gemacht hätte.*) Doch darf nicht geleugnet werden, daß auch der glückliche volksthümliche Text nicht wenig zur Popularität dieser Oper mit beitrug.

Etwas später als dieser romantisch angehauchte Dichter trat Pius Alexander Wolff, geb. am 3. Mai 1784 zu Augsburg, gest. 28. Aug. zu Weimar, wo er länger (bis 1816) mit seiner Gattin zu den

*) Dies gilt noch entschiedener für Helmina von Chézy, geb. Klenke, geb. 26. Januar 1783 zu Berlin, als Dichterin der Euryanthe. Sie erhielt ihre geistige Ausbildung hauptsächlich in Paris, wo Mad. de Genlis sich ihrer nach dem Tod ihrer Mutter angenommen hatte. 1805 heirathete sie den Orientalisten Chézy. 1810 kehrte sie mit diesem nach Deutschland zurück, wo sie ein unstätes Leben führte und von 1817—23 sich auch mit in Dresden aufhielt. Sie starb 1856 erblindet zu Genf. Außer verschiedenen anderen Dichtungen hat sie noch ein Drama „Eginhard und Emma" selbständig geschrieben, ein andres, „Die Silberlocke im Briefe", aber nach Calderon bearbeitet.

vorzüglichsten Darstellern des Goethe'schen Theaters gehörte, als Dramatiker auf. Er debütirte 1804 mit dem Lustspiel Die drei Gefangenen, dem 1810 Cesario und 1817 das einactige Schauspiel Pflicht um Pflicht folgten. Alle diese Stücke sind, wie das nach Calderon bearbeitete Lustspiel Schwere Wahl und das nach Cervantes gedichtete romantische Schauspiel Preziosa, in Nachahmung des spanischen Dramas geschrieben. Auch ihm sicherte als Dramatiker nur Weber durch seine Musik zu dem letztgenannten Stück, das von Iffland schon abgelehnt worden war, die Unsterblichkeit. Von seinen späteren Arbeiten hatten nur noch die im modernen Geschmack geschriebenen Lustspiele Die Steckenpferde (1825), Der Mann von fünfzig Jahren (1828), nach einer Novelle Goethe's, und Der Kammerdiener (1829) einen, wenn auch nur kurzen Erfolg.

Ein anderes mäßig beanlagtes, aber von poetischen Antrieben ausgehendes, doch ganz auf das Lustspiel beschränktes Talent jener Zeit war Karl Wilhelm Salice-Contessa, geb. 19. Aug. 1777 zu Hirschberg, gest. 2. Juni 1825 zu Berlin. Sein erstes Stück, das einactige Lustspiel Das Räthsel (1809), fand bei aller Einfachheit durch die Sinnigkeit und Gefälligkeit der Behandlung eine sehr beifällige Aufnahme, so daß es fast über alle Bühnen gegangen ist. Wie die meisten seiner Spiele ist es in gereimten Versen verfaßt, eine Form, die damals beliebt war. Tieck, der ihn schätzte, bedauerte nur, daß ein so feines Talent, das Alles zu besitzen schien, was zu einem guten Lustspiel gehört, die Sache so leicht nahm und nicht eine größere Vertiefung erstrebte. Zu seinen beliebteren Arbeiten gehörten noch außerdem Der unterbrochene Schwätzer (1809), Ich bin mein Bruder (1819) und Das Quartettchen im Haus. Sie sind mit all seinen übrigen Stücken in den von seinem Freund E. v. Houwald 1826 herausgegebenen „Sämmtlichen Schriften" (9 Bde.) enthalten.

Ganz im Banne der Schiller'schen Dichtung stand, was seine ernsten Dramen betrifft, der Sohn von des großen Dichters erprobtesten Freunde, Theodor Körner (geb. 23. Sept. 1791 zu Dresden). Er studirte ursprünglich Bergwissenschaft, wendete sich dann der Jurisprudenz zu, um 1810 sich völlig der Schriftstellerei zu widmen. Er übersiedelte damals nach Wien, wo er auf Empfehlung Kotzebue's am Kaiserlichen Theater als Dichter Anstellung fand. Hier entstanden wohl auch die meisten seiner dramatischen Arbeiten, welche zwar die

Leichtigkeit seines Talents, keineswegs aber Tiefe erkennen lassen. Seine Anlehnung an Schiller war doch nur äußerlich. Es war nur dessen Jambenpathos, dessen Schwung der Empfindung, welchen er nachstrebte. Im Lustspiele ahmte er dagegen das Kotzebue'sche gereimte Verslustspiel nach. Trotz ihrer inneren Leere, hatten seine Stücke fast alle Erfolg, sowohl die Lustspiele (Die Braut, Die Gouvernante, Der Vetter aus Bremen, Der Nachtwächter) als die Trauerspiele: Toni, Hedwig oder die Banditenbraut, Rosamunde und Zriny. Später wurden sie noch durch den Glanz seiner patriotischen Lieder und seines Heldentodes (er fiel in einem Gefecht, am 26. Aug. 1813, bei Gadebusch) mit verklärt, so daß man dieselben sogar den Werken unserer classischen Dichter zugesellt hat — eine Bezeichnung, mit welcher Buchhändler und Theaterspeculation bei uns überhaupt sehr freigebig gewesen sind. Zriny und Rosamunde, seine besten Stücke, erschienen bereits 1814 im Druck. 1815 folgte eine Sammlung seiner sämmtlichen dramatischen Arbeiten unter dem Titel „Dramatische Beyträge", welche bis 1821 fünf Auflagen erlebten. 1834 erschien zum ersten Mal eine Ausgabe der sämmtlichen Werke mit der Biographie von Amad. Wendt, 1858 (Berl.) die vollständigste mit biographischen und literarischen Beilagen von Ad. Wolff.

Ein kaum minder eifriger Verehrer Schiller's war Georg Reinbeck, geb. 11. Oct. 1766 in Berlin, gest. 1. Jan. 1849, wie sich derselbe ja auch als Gründer des Schillervereins in Stuttgart verdient gemacht hat. Nachdem er längere Zeit (von 1792—1805) in Rußland als Lehrer gewirkt, ließ er sich (1806) zunächst in Weimar nieder, um dann nach Stuttgart überzusiedeln, wo er 1811 eine Anstellung am dortigen Gymnasium als Professor der deutschen Literatur erhielt, als welcher er das Interesse dieser letzteren kräftig zu fördern suchte. Doch auch als dramaturgischer Schriftsteller erwarb er sich damals große Verdienste, indem er gegen die drohende Verflachung des Geschmacks die ideale Richtung vertrat. Es mögen von seinen hierhergehörigen Schriften nur die „Ueber den Werth der Schaubühne für die Menschheit" und „Briefe über den gegenwärtigen Zustand der deutschen Bühne" genannt werden. Als dramatischer Dichter fehlte es ihm aber an Kraft des Talents. Seine Stücke, meist Lustspiele — Die Virginier; Die Doppelwette oder er muß sich malen lassen; Der Schuldbrief; Der Quartierzettel; Unbesonnenheit

und gutes Herz ꝛc. hatten, wie es scheint, keine weite Verbreitung. Ich finde im Hamburger Theater kein einziges seiner Stücke erwähnt. Im Berliner Hoftheater wurde nur „Er muß sich malen lassen" (1811), in Dresden das Trauerspiel Gordon und Montrose (1817) gespielt. Seine dramatischen Werke erschienen Cobl. 1817—22 in sechs Bänden gesammelt.

Eine um so größere Wirkung übte ein Dichter aus, welcher einen der Auswüchse der Romantik mit speculativem Bühnenverstand und grade so viel Talent ergriff, um damit nicht nur große, wenn auch nur vorübergehende Wirkungen hervorzubringen, sondern auch über seine poetischen Absichten zu täuschen und längere Zeit in den Augen Vieler für einen großen Dichter zu gelten. Amadeus Gottfried Adolph Müllner,*) mütterlicherseits ein Neffe Bürger's, wurde am 18. Oct. 1774 in Langendorf bei Weißenfels geboren. 1789 bezog er Schulpforta, wo er sich besonders in der Mathematik und Reimlehre hervorthat, was sich Beides in einem Gedicht über die Entstehung der elliptischen Curve aus der Kreislinie documentirte. Es ist auch sonst bezeichnend für die Natur seines poetischen Talents, da es bewies, daß er mit Leichtigkeit Verse über Alles zu machen im Stande sein werde. In Leipzig, wo er seit 1793 die Rechte studirte, wurde er von der Criminalistik und der Psychologie angezogen, was ebenfalls wieder charakteristisch für seine spätere Dichtung ist, in der das criminalistisch-psychologische Interesse vorherrscht. Schon damals schrieb er manches Poetische. Das bedeutendste davon ist ein Roman, der, wie der Titel: „Incest" (1799) schon verräth, einen verbrecherischen Gegenstand, die Ehe eines Bruders mit seiner Schwester, behandelt. Wie später auf Wunsch der Wiener Theaterdirection bei seinem ersten epochemachenden Drama, in dem ein ähnliches Verhältniß wiederkehrt, war es ihm auch hier ein Leichtes, auf Wunsch seines Verlegers den tragischen Ausgang in einen heiteren zu verwandeln. Mit den poetischen Antrieben und Absichten eines solchen Dichters wird man es bei aller Ernsthaftigkeit, mit der er dieselben zur Schau trug, sicher nicht Ernst nehmen dürfen. Nach beendigten Studien kehrte Müllner nach Weißenfels zurück, um sich der advocatorischen Praxis zu widmen. Bald aber lebte er ganz

*) Ad. Müllner's Werke. Supplementb. 1—4. Meißen 1830. I. Müllner's Leben, Charakter und Geist von Dr. Schütz.

der Schriftstellerei, zunächst der juristischen. Durch das Studium der französischen Sprache wurde er aber auch wieder zur Dichtung, diesmal zum Drama geführt. Ein Liebhabertheater, an dem er sich gleichzeitig betheiligt und das er bald ganz unter seine Herrschaft gebracht hatte, gab weitere Anregung. Er versuchte sich für dasselbe im Lustspiel, wobei er sein Reimtalent glänzen ließ. Es entstanden so vom Jahre 1809 an: Der angolische Kater (1809), Die Vertrauten (1812), Die Zurückkunft aus Surinam (1812), Die großen Kinder (1813), Der Blitz (1814), Die Onkelei (1817) (gedruckt in Spiele für die Bühne 1815 und in Schauspiele von Müllner. Wien 1816—17); zum Theil nur Bearbeitungen französischer Stücke. Im Jahre 1812 trat Müllner mit seinem ersten Trauerspiel auf: Der neun und zwanzigste Februar für das er die Werner'sche Technik in dessen „Vier und zwanzigsten Februar" und die darin herrschende Schicksalsstimmung und -spannung zum Vorbild nahm. Wie in diesem findet man auch hier ein von einer heimlichen Schuld belastetes Ehepaar; wie in ihm die Frau den Mann, erwarten hier beide ihr in einem furchtbaren Unwetter ausbleibendes einziges Söhnchen. Wie bei Werner tritt auch bei Müllner durch Nacht und Sturm plötzlich ein Wandersmann auf, um die schon unheimliche Situation noch unheimlicher zu machen. Wie dort gewinnt es anfänglich den Anschein, als ob der Fremde Glück in das Haus bringen sollte, wie dort ist grade er es, durch den nun das drohende Schicksal über die Unglücklichen hereinbricht. Walter Horst hat Sophie gegen den Willen des Vaters geheirathet, Sophie mit dieser Ehe sogar einen diesem letzteren gegebenen Eid gebrochen — allerdings in der Meinung, daß der Alte inzwischen anderen Sinnes geworden sei. Der Schreck dieser Nachricht bewirkt dessen Tod, was beide erkennen läßt, daß sie doch gegen den Willen desselben gehandelt haben. So leben sie denn in Gewissensbissen neben einander hin. Jedes Unglück, das sie trifft, müssen sie um so mehr ihrer Verbindung zur Last legen, als es jedes Mal auf den Tag seines Todes — den glücklicher Weise nur alle vier Jahre eintretenden Schalttag fällt. Dieser ist natürlich grade jetzt wiedergekehrt. Diesmal aber soll das unselige Geheimniß, das hinter dem Allen sich birgt, endlich enthüllt werden. Sie erfahren nämlich, daß sie Geschwister sind. Unfähig, einander oder ihrem Kinde, einem wahren Musterknaben verhimmelnder Originalitätssucht, entsagen zu können, reift

in dem Manne ein fürchterlicher Entschluß, zu dem der Gedanke ihm in sentimentaler Weise von diesem Knaben in die Seele geworfen wird. Er tödtet ihn mit demselben Messer, das dieser kurz vorher vor unseren Augen geschliffen — und ist dann bereit, sich selbst dem Gerichte zu stellen, während die Frau, die in dem Allen die Erfüllung eines furchtbaren Traumbildes sieht, mit dem sie den ganzen Abend schon sich und uns geängstet, der Hinrichtung beizuwohnen entschlossen ist — denn

Wenn Dein Haupt zu meinen Füßen
Rollt, wie ich's im Traume sah,
Dann ist mein Erlöser nah
Und mein Auge wird sich schließen.

Müllner sprach 1814 seine Ansicht vom Schicksal in folgenden Worten aus:

„Das Ahnen einer höheren Weltordnung, mit welchem das Erdenleben durch unsichtbare Fäden verknüpft ist, ist ein stillbewahrtes Eigenthum jeder menschlichen Brust. Die Fäden sichtbar werden zu lassen dem inneren Sinn und so jenes Ahnen zur lebendigen Empfindung zu steigern, welche die todte Lehre nicht ersetzen kann, ist unfehlbar ein würdiger Vorwurf der tragischen Kunst und kann wie mich dünkt, einer der möglichen Gattungen von Tragödien füglich als Hauptzweck angewiesen werden."

Wäre Müllner in der Ausführung nicht weiter gegangen, als er es hier in Aussicht nimmt, so würde sich gegen diese Ansicht wohl kaum etwas einwenden lassen. Auch die Darstellung des Fortwirkens der bösen That würde annehmbar sein, so weit es der dramatischen Form entspricht. Allein Müllner führt hier eine Vorausbestimmung ein, mit der sich die Freiheit des Willens und die Zurechnungsfähigkeit nicht mehr verträgt. An je unbedeutendere Erscheinungen und Vorfälle er die vorausgesagten Schicksale anknüpft, um so entschiedener muß die starre Nothwendigkeit des Verlaufs grade hervortreten. Ueber die geschmacklose Häufung der Gräuel am Schluß, die diesem Stück etwas Fratzenhaftes giebt, ist kein Wort zu verlieren.

In der Hauptsache kehren all diese Fehler auch in dem Hauptwerke des Dichters wieder, dem vieractigen Trauerspiele Die Schuld, welches 1813 zuerst auf der Bühne, 1816 im Druck erschien und eine so große Wirkung hervorbrachte, daß es in's Französische, Ungarische und mehrmals in's Englische übersetzt worden ist. Iffland, welcher in dem vorigen Stücke bei allem Widerwärtigen doch das theatralische

Talent des Dichters erkannte, hatte denselben zu einem größeren, den ganzen Abend füllenden Spiel dieser Art aufgefordert, Müllner diesem Verlangen aber durch die vorliegende Dichtung entsprochen. Es erinnert auch hier wieder Vieles an Werner und an das vorige Stück. Wieder sehen wir eine von einem geheimnißvollen Verbrechen belastete Ehe, wieder ist hier die Gattin um die Rückkehr des Mannes besorgt, wieder zeigt sich derselbe Gebrauch unheimlicher Ahnungen, Anzeichen, Träume. Dazwischen erscheint wie im vorigen Stück ein Sohn, dem die unheimliche Ankunft eines Fremden folgt, welcher nicht nur die gewußte Schuld, sondern auch noch eine diese vergrößernde unbewußte an's Licht zieht. Mit einem Wort, es ist dieselbe Technik, es sind ähnliche Motive, nur in einem wesentlich anderen Costüm, einem wesentlich anderen Colorit, reicher ausgeführt, zu neuen, glänzenderen Effecten entwickelt. Freilich hat diese der Dichter nur auf Grund der complicirtesten, gesuchtesten und unwahrscheinlichsten Voraussetzungen erreicht, was jedoch nicht sofort in die Augen fällt, weil er sie erst nach und nach dem in unheimlichste Spannung versetzten Zuschauer enthüllt. Seine Kunst und die Anziehungskraft seines Stücks liegt hauptsächlich in der dunklen Andeutung und geschickten Verschleierung unheimlicher Seelenzustände und verbrecherischer Verhältnisse, die sich durch gewandte Verknüpfung der Thatsachen ganz allmählich in einer selbst für die Thäter noch ungeheuerlichen Weise enthüllen. Müllner hat, nur in einer auf den raffinirtesten und dabei rohesten Bühneneffect speculirenden Weise hier die Technik ergriffen, und angewendet, die Schiller so sehr an dem König Oedipus bewunderte und die er auch selbst, freilich hierin noch weit unter dem Vorbild bleibend, in seiner Braut von Messina zur Anwendung brachte, welche letztere ohne Zweifel, worauf ja der Titel und die Grundidee hinweist, auf das Müllner'sche Stück mit eingewirkt hat, was, nur in anderer Beziehung, auch für die „Albaneserin" (1820) des letzteren gilt, in der so wie hier zwei Brüder in leidenschaftlichen Haß durch die Liebe zu derselben gerathen. Doch spielen in diese Verhältnisse auch eigne Erlebnisse Müllner's herein, der ja selbst der Rival eines älteren, von ihm gehaßten Bruders war und das Mädchen, um welches sie stritten, nach dem Tode des letzteren heirathete. Dieses Verhältniß hat in der Schuld und in der Albaneserin aber einen wesentlich verschiedenen Charakter gewonnen. Dort sind die beiden Brüder, die ihre Verwandtschaft nicht kennen, ursprüng-

lich Freunde. Erst die Schönheit der Gattin des einen verwandelt diese Freundschaft in Haß, so daß nun der andere, um dessen Weib in Besitz zu nehmen, denselben ermordet, diese in der Vorgeschichte des Stückes liegende That aber geschickt zu verhüllen weiß. In der Albaneserin dagegen liebt zwar der eine Bruder ebenfalls das Weib des andern und wird von ihm wieder geliebt — beide unterdrücken jedoch dieses Gefühl, bis die Nachricht von dem Tode des Gatten ihrer Liebe Berechtigung zu geben scheint. Diese Nachricht erweist sich aber als falsch. Der rückkehrende Gemahl ist indeß edelmüthig genug, seinem Recht und seinem Glück angesichts der Lage, welche er vorfindet, zu entsagen. Er giebt sich den Tod. Dies vermag nun der Bruder nicht zu ertragen, zumal er in diesem Selbstmorde die Erfüllung eines seit lange auf ihrem Hause lastenden Fluches erkennt, dem er sich nun auch selbst unterwirft, indem er die Manen des Bruders zu versöhnen, seinem Leben gleichfalls ein Ziel setzt. Das Stück klingt an das Grundmotiv von Southern's Isabella or the innocent adultery an.

Sowohl „Die Schuld," als „Der neun und zwanzigste Februar" riefen Parodien hervor. Die unter dem Titel „Eumenides Düster" von Ludwig Stahlpanzer in die Werke Müllner's mit dessen Willen aufgenommene Parodie rührt von einem Heimathgenossen desselben, Namens Anton Richter, her. Es ist eine breite und ziemlich witzlose Arbeit. Die bedeutendste gegen das Schicksalsdrama gerichtete Parodie ist Platen's „Verhängnißvolle Gabel". Der Einfluß des spanischen Dramas zeigt sich in beiden der vorgedachten Dichtungen Müllner's, insofern sie in gereimten, meist vierfüßigen Trochäen geschrieben sind, die stellenweise mit kürzeren wechseln. Müllner zeigt in der Behandlung derselben eine gewisse Virtuosität, die sich aber leichtfertig gehen läßt. Er liebt es mit Bildern zu spielen und seinen Gedanken, die oft nur Gemeinplätze sind, eine epigrammatische Spitze zu geben. Der im Ganzen geschickte Aufbau, die künstlich auf Spannung ausgehende Behandlung und das wirkungsvolle Colorit haben aber doch wohl am meisten zum Erfolg dieser Dichtungen beigetragen. In der Schuld hat der Dichter das Unheimliche und Grausige durch sanfte, edle Empfindungen zu mildern gesucht, neben den düsteren werden hier auch hellere Farben verwendet, was schon allein durch den mit hereingezogenen Gegensatz südlichen und nordischen Lebens bedingt wurde,

Dieser Sinn für Colorit und für den Charakter desselben ist auch an seinem zwischen der Schuld und der Albaneserin (1820) mitteninne liegenden „König Yngurd" (1816) wieder zu loben, der aber ganz in der nordischen Welt spielt. Er ist in gereimten Jamben geschrieben und sichtbar von Oehlenschläger beeinflußt. Im Gegensatz zu den übrigen Tragödien des Dichters beruht hier der Conflict auf der Liebe zweier Frauen zu einem und demselben Mann. Es gehört aber mit zu den Fehlern des Stücks und erklärt die geringe Wirkung, welche es ausübte, daß dieses Verhältniß allzusehr im Hintergrunde der Darstellung bleibt, um ein lebhafteres Interesse erregen zu können. Der Dichter fand hier nicht die genügende Ausbeute, um seinen hauptsächlichsten Kunstgriff anzuwenden, ein in der Vergangenheit liegendes Geheimniß in spannungerregender, unheimlicher Weise zur Entwicklung zu bringen. An dem Apparat dazu hat er es aber nicht fehlen lassen. Träume, Ahnungen, Anzeichen brechen von allen Seiten herein. Das Stück bot noch überdies der Darstellung manche Schwierigkeiten, und ohne die Begeisterung Eßlair's für die Rolle des Yngurd würde es wohl ebenfalls nur ein so kurzes Glück auf der Bühne gehabt haben, als seine Albaneserin, die nichtsdestoweniger in einem Jahre vier Auflagen erlebte.

Müllner, der schon immer kritisch und dramaturgisch thätig gewesen war und von dem abgelegenen Weißenfels aus durch journalistische Betriebsamkeit einen großen literarischen Einfluß ausgeübt hatte, der vornehmlich auf seine eigne Verherrlichung und die Herabsetzung andrer hervortretender Talente gerichtet war, übernahm von 1820 an die Redaction des Cotta'schen Morgenblatts. Der Mißbrauch, den er von dieser Stellung machte, führte aber doch endlich zum Bruch (1825), worauf er eine eigne kritische Zeitung „Das Mitternachtsblatt" gründete, welches bis zu seinem im Jahre 1829 (9. Juni) erfolgenden Tode bestand. Seine gesammelten dramatischen Werke wurden noch von ihm selbst, in dem seinem Tode vorausgehenden Jahre, Braunschweig 1828, 8 Bände veröffentlicht.

Müllner nahm in seinen Vorreden meist den Ton einer gesuchten Bescheidenheit an, der aber sofort in Anmaßung umschlug, wenn es sich dabei um Abwehr erlittener Angriffe handelte und überhaupt in komischem Contrast zu der Naivetät stand, mit der er nach der Gebrauchsanweisung seines Landsmanns Eumenides Düster verfuhr:

Auf in jene Regionen,
Wo uns ew'ge Lust durchzuckt —
Lobende Recensionen
Werden hinten angedruckt.

Die ungesunde, vielfach verlogene Richtung, welche von Müllner mit eben so viel Geschick, Talent, als Glück eingeschlagen worden war, hatte zu viel Bestechendes, um nicht Nachfolger zu finden. Von ihnen mag hier nur der erfolgreichste, der zwar erst etwas später auftretende Ernst Freiherr von Houwald, geb. 29. Nov. 1778 zu Straupitz in der Niederlausitz, gest. 28. Jan. 1845, gleich vorausgenommen werden. Er war ein Schulfreund Contessa's, dessen dramatische Neigungen er auf der Schule schon theilte, sich aber nicht so wie dieser dem Lustspiel, sondern dem Trauerspiel zuwendete. Erst die Uebersiedlung dieses Freundes nach seinem Gute Sellendorf (1816) ermuthigte ihn wieder zu neuen Versuchen. Auch ist es erst dieser gewesen, der ihn mit einem selbständigen poetischen Werke, den „Romantischen Akkorden" 1817 anonym in die Literatur eingeführt hat. Das kleine Trauerspiel „Die Freystatt" folgte 1819 (in Müllner's Almanach für Privatbühnen). Die Tendenz zum Schaurigen, Extravaganten trat hier schon hervor. In seinem nächsten Stück „Die Heimkehr" (1818) sprang aber die Anlehnung an Müllner noch mehr in die Augen. Das Hauptmotiv der Albaneserin ist schon hier in einer verkürzten und etwas abweichenden Weise behandelt. Ein für todt erklärter Mann findet bei seiner Heimkehr seine Gattin verheirathet. Er will den Räuber seines Glücks anfangs ermorden, trinkt dann aber selbst das für diesen bereitete Gift. Houwald hat das Motiv in einer auf Rührung ausgehenden Weise behandelt. Eine mit dem Unheimlichen und Grausigen vermischte Rührung entsprach auch weiterhin seinem Begriffe vom Tragischen. Dagegen ist ihm, wie schon Gödeke ausgeführt, mit Unrecht der Vorwurf gemacht worden, das Schicksalsdrama weiter gefördert zu haben. Er hat es daher wirklich mit Recht in der Posse „Seinem Schicksal kann Niemand entgehen" (1822. Becker's Taschenbuch) selbst verspotten können. Im Uebrigen zeigt sich aber der Müllner'sche Einfluß in der Houwald'schen Technik bis in's Einzelnste, besonders in seinem Hauptwerk, Das Bild (1819 geschrieben, 1820 aufgeführt, 1821 gedruckt). Auch hier begegnen wir wieder derselben Art ein dunkles Geheimniß in einer

peinliche Spannung erregenden Weise zu enthüllen. Sogar das Hauptmotiv, das Bild, knüpft an ein Nebenmotiv der Schuld an. Houwald zeigt sich aber durchaus als gelehriger Schüler, ja er übertrifft wohl den Meister sogar in einzelnen Beziehungen. Sein Vortrag ist einfacher, edler, maßvoller. Bis in die Mitte des Stücks weiß er uns wirklich in interessanter Weise zu fesseln. Allein die sich nun allmählich enthüllenden Voraussetzungen sind um noch vieles abenteuerlicher, gesuchter und, was schlimmer ist, um vieles unbedeutender, so daß der mit so großen Anstrengungen aufgeworfene Berg der Erwartung nur eine Maus gebärt und nur ein durch einen überaus künstlichen Apparat unterhaltenes Mißverständniß zuletzt statt den erwarteten tragischen, wenigstens einen trübseligen Ausgang herbeiführt.

Tieck hat gegen das nächste Stück des Dichters „Der Leuchtthurm" (1820 aufgeführt, 1821 gedruckt) seine Satire so rücksichtslos spielen lassen, daß man darin wohl etwas mehr als eine bloße Kritik dieses Stücks, nämlich einen Protest des älteren Romantikers gegen die sich neuerdings aufwerfende falsche, verlogne Romantik zu sehen hat. Er glaubte sich zur Rechtfertigung dessen, was er erstrebt, gegen dieses ganz äußerlich unpoetische Spiel mit den Formen und Wirkungen der neueren Romantik erklären zu sollen. Nur darum trat er hier noch zugleich so entschieden gegen den äußerlichen und willkürlichen Gebrauch des Verses und Reimes und gegen die Bildervergeudung auf, die er die überwürzte Schwelgerei eines verdorbenen, übersättigten Magens nennt. Doch verkannte er nicht, daß die Houwald'sche Dichtung auch manches Gefällige biete:

„Aus seinen dramatischen Arbeiten schaut ein freundlicher, kindlicher Sinn hervor. Nur ist er zu weich und befangen, um im wahren Sinn Schauspieldichter sein zu können; er verehrt selbst die Personen und die Liebe, die er schildert, er ist selbst am meisten gerührt und erschüttert, und darum bezwingt ihn das Gedicht, anstatt daß er es beherrschen sollte. Hieraus seine Weichlichkeit, die Unnatur seiner Charaktere, die Unmöglichkeit seiner Pläne. Diese Fehler kann er aber nicht wahrnehmen, so sehr ist er leidend und selbst von seinen Werken getäuscht."

Houwald gehörte nichtsdestoweniger zu den beliebtesten und gefeiertsten Dramatikern seiner Zeit. Er gab der Bühne unter andrem die Dramen Fluch und Segen (1820); Der Fürst und der Bürger (1823); Die Feinde (auch Edgar und Donald genannt; 1825); Der Schuldbrief (1825); Die Seeräuber (1826). Seine

gesammelten Schriften erschienen zuerst im Nachdruck zu Wien 1826. 1851 folgte eine rechtmäßige Ausgabe (Leipz. 5 Bde.), dieselbe enthält auch eine biographische Skizze von Fr. Adami im ersten Band.

Fast gleichzeitig mit Müllner trat ein Dramatiker auf, der ihn, wenn wohl auch nicht an Talent, so doch an Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit übertraf und auf der Bühne noch länger herrschend, als er blieb, weil er sich dabei mehr auf dem breiten Weg des herkömmlichen Bühnengeschmacks hielt. Dem Schicksalsdrama trat er sogar entschieden entgegen, indem er darin eine Förderung menschlicher Schwäche sah, die darin frei von sittlicher Verantwortung erklärt werde. Ernst Benjamin Salomon Raupach*) wurde am 21. Mai 1784 zu Straupitz bei Liegnitz in Schlesien, der Sohn des dortigen Pfarrers, geboren. Es war an seinem zehnten Geburtstag, daß der Vater mit ihm im Garten lustwandelnd, vom Schlage getroffen, todt neben ihm niedersank. Die Familie kam hierdurch in eine bedrängte Lage, und ohne den Beistand des älteren Bruders, der in Rußland eine sehr einträgliche Hauslehrerstelle bekleidete, würde der Knabe sich schwerlich dem Studium zu widmen vermocht haben. Mit 17 Jahren bezog er, um Theologie zu studiren, die Universität Halle, wo er jedoch sehr bald den an ihn herantretenden Verführungen erlag und in ein wildes Genußleben gerissen wurde. Erst die Folgen davon, Siechthum und Noth, brachten ihn zur Besinnung. Wieder war es sein Bruder, der nach beendigtem Studium für sein weiteres Fortkommen sorgte und ihn zu diesem Zwecke nach Rußland berief (1804). Auch hier durchlief er erst eine Schule neuer Versuchungen, bis er 1807 in die Stelle seines nach Deutschland zurückkehrenden Bruders trat. Von jetzt an verbesserte sich seine Lage, und da es ihm nicht an Förderung fehlte, gelang es ihm 1816 an dem Kaiserl. Pädagogium Anstellung als Professor der Geschichte und der deutschen Literatur zu finden. Schon länger hatte er sich nebenbei der dramatischen Dichtung gewidmet. Die Fürstin Chawansky (1810) ist das älteste, von ihm bekannt gewordene Stück. Es wurde unter dem Einfluß Shakespeare's und der Jugendwerke Schiller's geschrieben. Doch auch die neueren Romantiker blieben auf ihn nicht ohne Einwirkung. Neben

*) Pauline Raupach, geb. Werner. Raupach, eine biographische Skizze. Berl. 1853. — Gödeke, Grundriß rc. III. S. 553.

vielem Ueberschwänglichen und Unreifen, zeigten sich auch manche Züge von Talent. Timoleon, ein Trauerspiel mit Chören, Lorenzo und Cecilia (1818 gedr.), Erbennacht (1820 gedr.) folgten. In den beiden letzteren erscheint die Kindesliebe in Conflict, dort mit der geschlechtlichen Liebe, hier mit dem Patriotismus gebracht. Erst 1820 scheint es ihm gelungen zu sein, als Dichter eine der größeren Bühnen Deutschlands zu betreten. In diesem Jahre wurde in Dresden seine Fürstin von Chawansky gegeben, noch in demselben Jahr auch in Berlin. Erst 1825 mit dem Trauerspiel Isidor und Olga erzielte er einen größeren Erfolg und auch im Lustspiel errang er damals mit Kritik und Antikritik eine sehr beifällige Aufnahme. Inzwischen war der Dichter, der sich in Rußland verheirathet, aber seine Gattin nach kurzem Besitz wieder verloren hatte, zurück nach Deutschland gekehrt. Noch eine Menge Stücke, von denen Die Gefesselten 1821, Die Königinnen 1822, Der Traum ein Märchen oder das Märchen ein Traum 1822, Der Liebe Zauberkreis 1824, Die Freunde 1825 im Druck erschienen, waren wieder entstanden, die aber nach Gödeke's Ausdruck wenig mehr als „ein Gemisch von Gräßlichem und Abenteuerlichem in selbstgefällig zerfließender Breite und Schönrednerei" waren, und mit dem Anspruche hervortraten, schwere ethische Probleme poetisch gelöst zu haben. Besonders ausschweifend in ihrer Phantastik erschienen die Märchendramen, zu denen noch das 1825 über verschiedene Bühnen gegangene hyperromantische Schauspiel Laßt die Todten ruhen! gehört.

Dagegen steht Raupach's Isidor und Olga (1826) ganz auf dem realen Boden der damaligen Zeit und bringt Verhältnisse zur Darstellung, die ihm in der Hauptsache völlig vertraut waren, das deutsche Publikum aber durch das fremde Costüm noch besonders anzogen. Der Dichter hat darin das bekannte Motiv der Liebe zweier Brüder (von denen nur der eine legitim, der andere dem außerehelichen Verkehre mit einer Leibeignen entsprungen war) zu einem und demselben schönen Mädchen mit den Verhältnissen der russischen Leibeigenschaft in effectvoller Weise in Verbindung gebracht. So sehr es seiner Darstellung auch an Tiefe fehlt, so war doch die Wirkung eine um so bedeutendere, je mehr er die Leistungsfähigkeit der damaligen Bühne dabei in Rechnung gezogen hatte. Der sichere Blick sowohl dafür, als für das, was auf das Publikum Wirkungen hervorbringt,

war es hauptsächlich, was diesen Dichter trotz der Oberflächlichkeit seiner Leistungen so lange in Ansehen erhielt. Auch gestatteten ihm seine Fruchtbarkeit, sein Fleiß und seine Betriebsamkeit jede kühlere Aufnahme rasch durch neuen Erfolg vergessen zu machen, was freilich nur durch die übermäßige Begünstigung möglich war, welche ihm die damalige Bühne, nach dem Beispiel der Berliner, zu Theil werden ließ. Besonders in der Tragödie war Raupach längere Zeit der fast ausschließliche Beherrscher des Berliner Repertoires. Von 1831—36 fallen von den in dieser Zeit im dortigen Hoftheater gegebenen 21 neuen Trauerspielen 14 auf Raupach, 3 auf ausländische und nur 4 auf alle übrigen deutschen Dichter! Der Generaldirector des Königlichen Hoftheaters, unter dem dies geschah, hieß Wilhelm, Graf von Redern, er stand diesem Theater 14 Jahre, von 1828—42 vor!*)

Raupach entnahm seine Tragödienstoffe der Novelle, Sage, besonders aber der Geschichte. Fast immer waren es große Probleme, die er sich dabei stellte. Schon die Titel zeigen es an. 1827 erschien, nach Calderon, Die Tochter der Luft (1829 gedr.); 1828 Der Nibelungen Hort und Genovefa (1834 gedr.); 1829 wurde der Hohenstaufen Cyklus mit Friedrich II. eröffnet, der 1836 mit dem viertheiligen Friedrich I. schloß. Er erschien erst in den Dramatischen Werken ernster Gattung, 5.—12. Band im Druck und umfaßte nicht weniger als 16 Dramen. Schon Immermann hatte diesen Gedanken in Angriff genommen. Auch von Grabbe geschah es später. Nur ein Vielschreiber wie Raupach vermochte aber ihn in nur sieben Jahren fast in einem Flusse zur Ausführung zu bringen. Es braucht kaum gesagt zu werden, wie wässerig er war und sein mußte. Fielen doch noch eine Menge Stücke dazwischen, von welcher, abgesehen noch von den Lustspielen nur Der Müller und sein Kind (1830), König Philipp (1830), Die Frauen von Elbing (1831), Jacobine von Holland (1833), Der zweitheilige Cromwell (1833), Tasso's Tod (1833), Corona von Saluzzo (1834), Der Kardinal und der Jesuit (1835), Die Schule des Lebens (1835) genannt werden mögen. Später folgten noch

*) In den Jahren von 1825—1840 wurden von Raupach 27 Trauerspiele, 16 Schauspiele, 29 Lustspiele, zusammen 72 Stücke gegeben, von denen auf einzelne Jahre bis zu 8 Stücke fielen.

Die Geschwister (1827), Die Geheimnisse (1838), Maria von Schottland (1838), Borus Godunow (1839).

Raupach war es nie um den Lebensgehalt seiner Stoffe, sondern immer nur um die Brauchbarkeit für theatralische Wirkung zu thun, ein Bestreben, das er nothdürftig mit einem poetischen Gewand zu bekleiden und zu verhüllen suchte. Von romantischen Neigungen ausgehend, sagte er sich später mehr und mehr davon los. Das Aeußerste, was er nach der Seite des Unheimlichen und Schaudervollen geleistet, ist das Schauder- uud Rührdrama „Der Müller und sein Kind", in dem sich der Dichter des Motivs des zweiten Gesichts bemächtigt hatte. Noch heute kommt es alljährlich in Wien am Allerseelentage zur Aufführung. Je entschiedener Raupach auf dem historischen Gebiete Fuß faßte, desto mehr ward Schiller sein Vorbild. Was that es, daß seinen Helden das Schiller'sche Pathos nur angeschminkt war, daß man statt der Schiller'schen Gedankentiefe hier meist nur Gemeinplätzen begegnete, die sich vergeblich in dessen Sprache zu kleiden suchten — die große Masse des Publikums täuschte und befriedigte er doch, und zwar um so mehr, je weniger er sich über ihren Denk- und Gesichtskreis erhob. Eine glänzend ausstaffirte Mittelmäßigkeit von einer ausgebildeten Schauspielkunst getragen ist leider ihres Erfolgs im Theater am sichersten. Erkannt und festgestellt wird die Bedeutung eines Dramas, nicht nur die allgemein poetische, sondern auch die dramatische, immer erst in der Literatur und durch ihre Geschichte. Ueber die Theatererfolge eines Brandes und Möller, eines Kotzebue, Houwald und Raupach geht diese in ihrem Urtheil hinweg, als ob sie niemals gewesen — sie läßt sich nicht von ihren Theatererfolgen beirren.

Im Lustspiel suchte Raupach außer vielen einzelnen Stücken ebenfalls eine cyklische Reihe zu schaffen. Es geschah wohl weniger deshalb, um seinen Hohenstaufen hier etwas Aehnliches gegenüberzustellen, als, daß er angeregt von der Wiener Volksposse mit ihren stehenden Charakteren, insbesondre dem Staberl, der damals seinen Curs auch über die norddeutschen Bühnen gemacht hatte, etwas Aehnliches für Berlin und Norddeutschland schaffen wollte. In dem Lustspiele „Kritik und Antikritik" hatte die Figur des Till, der hier als Buchhändler auftritt, besonders gefallen. Er führte ihn nun zum ersten Mal wieder in der für das Königstädter Theater gearbeiteten

Fastnachtstrilogie Meerrettig ein, neben ihr aber auch Schelle, und da diese Figur nicht minderen Beifall gefunden, ließ er nun beide in einer ganzen Reihe von Stücken immer wieder, doch in veränderten Situationen und Lebensumständen auftreten. Besondern Erfolg hatten davon Die Schleichhändler (1828 gesp., 1830 gedr.), Der Zeitgeist und Der Nasenstüber (beide 1830 gesp. 1835 gedr.). In Till personificirte Raupach gewissermaßen den Geist seines Lustspiels, der Alles ironisirt, Jedermann aufzieht, überall spaßhafte Verwirrungen anzuzetteln bemüht ist, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil ihn seine Natur dazu treibt, weil er Gefallen dran findet. Schelle daneben ist der Allerweltsmann, von jeder Neuheit ergriffen, zu Abenteuern jederzeit aufgelegt, voll eines durch nichts aus der Fassung zu bringenden Selbstbewußtseins. Till wurde vom Dichter auch noch in einigen seiner erfolgreichsten Possen allein verwendet, z. B. in den Feindlichen Brüdern, einer Satire auf die Streitigkeiten und Eifersüchteleien der Allopathen und Homöopathen. Fast alle diese Lustspiele sind von einem satirischen Charakter, worin überhaupt die Stärke der Raupach'schen Komik lag. Sein Witz ist nicht selten gesucht, seine Lustigkeit affectirt. Eine besondre Gruppe bilden die historischen Lustspiele des Dichters, zu denen er wohl durch Töpfer angeregt worden ist. Von ihnen dürfte Mulier taceat in ecclesia oder Die kluge Königin (aufgef. 1832, gedr. 1836) noch das beste sein. Es behandelt die Intriguen, welche Katharina Parr, die fünfte Gemahlin Heinrich VIII., nicht ohne Feinheit siegreich bekämpfte. Auch Vor hundert Jahren (aufgef. 1838, gedr. 1848), obschon die Composition viel zu wünschen läßt und der Charakter des alten Dessauers in seiner Brutalität weniger komisch, als abstoßend wirkt, fand durch die Tendenz und den volksthümlichen Ton viel Beifall. Es behandelt die Demüthigung einer übermüthigen Soldateska durch das Ansehen der Wissenschaft, vertreten durch die etwas anrüchige Figur des Professors Joachim Lange.

Raupach wurde zu seiner Zeit, kaum minder als Müllner und länger als dieser, für einen großen Dichter gehalten. Die Wahrheit scheint aber zu sein, daß er etwas mehr von dem Ernst und der Würde eines Dichters, als Kotzebue, dafür aber entschieden weniger Bühnentalent, als dieser, hatte. Er wußte den Dichtermantel, mit dem er seine Betriebsamkeit zu verhüllen verstand, mit einem gewissen Anstand

zu tragen. Aufgewachsen in der Zeit des patriotischen Aufschwungs, waren ihm dessen Gedanken und Gefühle nicht fremd. In Rußland hatte er sich den Verhältnissen zu accomodiren gelernt, gab aber doch seine dortige Stellung hauptsächlich wegen Anfeindungen, die er sich zugezogen, auf. Besser gelang es ihm schon in Deutschland, sich in den Ton der damals hereinbrechenden Reaction zu fügen. In seinen Hohenstaufendramen, in denen er die Sache der weltlichen Macht gegen die Kirche verfocht, geschah dies völlig im Sinne der damaligen preußischen Politik. Dieselbe Tendenz traf aber in seinen Cromwelldramen mit dem veränderten Zeitgeist zusammen und brachte ihn nun um einen guten Theil seiner Popularität, die völlig hinschwinden mußte, als er im Jahre 1848 sich sogar offen gegen die freiheitliche Bewegung in Preußen erklärte. Um diese Zeit verheirathete er sich, obwohl schon im Alter von 64 Jahren, zum zweiten Male mit der Schauspielerin Pauline Werner, die sich ebenfalls als dramatische Schriftstellerin hervorthat.*) Auch schrieb sie später die Biographie ihres am 18. März 1852 gestorbenen Gatten. Sie zählt darin nicht weniger als 117 Stücke desselben auf. Seine Lustspiele erschienen unter dem Titel Dramatische Werke komischer Gattung (Hamb. 1829—35, 4 Bde.); die Schau- und Trauerspiele unter dem Titel Ernst Raupach's dramatische Werke ernster Gattung (Hamb. 1835—43, 16 Bde.).

Neben Raupach traten in dem zweiten Jahrzehnt noch Gubitz, Heyden, Gehe, Uhland, Döring, Auffenberg als Dramatiker auf. Fr. Wilh. Gubitz, geb. 27. Februar 1786 zu Leipzig, gest. daselbst 8. November 1870, gehörte seit 1805 der Berliner Kunstakademie als Professor der Holzschneidekunst an. Von 1817 an gab er daneben die Zeitschrift: „Der Gesellschafter", 1822 das Jahrbuch für Bühnenspiele heraus; 1823 übernahm er auch noch die Theaterkritik für das Drama an der Voß'schen Zeitung. Schon 1813 veröffentlichte er das kleine Lustspiel: Die Talentprobe, welches jedoch erst 1822 in Berlin zur Aufführung kam. Dem Geschmack der Zeit brachte er im folgenden Jahre mit dem 5actigen Schicksalsdrama: Ein Schicksalsdrama ein Opfer. Er lieferte der Bühne noch eine ganze Reihe dramatischer

*) Zum Theil anonym unter der Chiffre A. P. Von ihren Stücken seien die Schauspiele Noch ist es Zeit (1839), Der Bruderkuß (1839), Marie (1841) und die Lustspiele Frage und Antwort, Sie kann nicht schweigen (1839) und Die Kadetten (1840) erwähnt.

Arbeiten, doch scheinen nur wenige derselben eine größere Verbreitung gefunden zu haben.

Wenig besser glückte es dem ungleich höher poetisch beanlagten Friedrich A. von Heyden, geb. 3. September 1789 zu Nerfken bei Heilsberg (Ostpreußen), gest. 5. November 1851 zu Breslau, wo er seit 1826 als Regierungsrath lebte. Er ist besonders durch seine Novellen und seine epischen Dichtungen, vor Allem durch „Das Wort der Frau" bekannt geworden. Doch begann er seine schriftstellerische Laufbahn als Dramatiker mit dem romantischen Drama Renata (1816) welches in Dresden, aber ohne besondern Erfolg zur Aufführung kam. Es folgte das Trauerspiel Conradin und eine Anzahl anderer dramatischer Dichtungen, die er 1819 unter dem Titel „Dramatische Novellen" veröffentlichte. Einzelne davon, wie z. B. das einactige Schauspiel Das Feuer im Walde, kamen zur Aufführung (Dresden, 1821). 1842 erschienen unter dem Titel „Theater" noch 3 Bände dramatischer Stücke von ihm, von denen das Schauspiel Album und Wechsel (1839), das Lustspiel Die Modernen (1840), das Schauspiel Der Geschäftsfreund (1841), das Trauerspiel Nadine (1842) in Berlin zur Aufführung kamen, wie es scheint ohne weiter größere Verbreitung zu finden.

Eduard Heinrich Gehe, geb. 1. Februar 1795 zu Dresden, wo er als Advocat lebte und sich durch die Strenge, mit der er seit 1832 das ihm übertragene Censoramt ausübte, nicht eben beliebt gemacht hat. Er gerieth schließlich in Verbitterung und Noth und starb am 12. Februar 1850 im Spital. Anfangs unter dem Druck einer zu hohen Meinung von seinem Talent leidend, wurde er später von dem Wahne verfolgt, daß man ihm nur seines Censoramts wegen die ihm gebührende Anerkennung versage. Er hat eine ziemliche Anzahl von Dramen geschrieben, von denen einige, wie Heinrich IV. in Frankreich (1818), Peter der Große und Alexis (1821), derselbe Gegenstand, den Immermann später bearbeitete, Anna Boleyn (1823), in Dresden, doch ohne besondern Erfolg zur Aufführung kamen. Es sind schwächliche Nachahmungen des Schiller'schen Pathos und Stils. Am längsten wird sich noch sein Name durch die von Spohr componirte Operndichtung Jessonda (Leipzig 1823 aufgef.) erhalten. Sie ist über alle größeren Bühnen Deutschlands gegangen.

Kaum besser glückte es einem ungleich bedeutender beanlagten

poetischen Talente im Drama, das auf dem Gebiete des Romans zeitweilig eine große Rolle gespielt. Wilh. Asmus Döring (geb. 11. December 1789 zu Kassel, gest. 10. October 1833) hat eine Anzahl dramatischer Dichtungen geschrieben, in denen er zum Theil, wie in dem 1821 erschienenen Trauerspiel Posa und in Zenobia (1823) einen großen Anlauf nahm. Nur mit dem ersten seiner veröffentlichten Dramen, Cervantes (1819), und dem Lustspiele Lessing (1825) scheint er einigen Erfolg gehabt zu haben. Er schrieb auch verschiedene Operntexte, u. A. Der Berggeist für Spohr, und Der Ahnenschatz für Reißiger.

Wie groß mußte dagegen die Erwartung sein, welche man an einen Dichter wie Ludwig Uhland (geb. 26. April 1777 zu Tübingen, gest. 13. November 1862) zu stellen berechtigt war, der schon unseren classischen Dichtern zugezählt wurde, als er im Jahre 1818 auch noch als Dramatiker auftrat. Er, der, wie seine Balladen beweisen, den historischen Geist der Vergangenheit mit so fester, sicherer Hand, mit so tief poetischem Sinne zu erfassen verstand, durch dessen Dichtungen bisweilen ein so tragischer Zug geht. Der Unterschied des epischen und des dramatischen Dichters sollte aber grade an ihm in voller Schärfe hervortreten. Vermochte er doch weder sich in die Personen, welche er darstellte, selbst zu verwandeln und von Moment zu Moment durch jeden ihrer Gedanken und Aussprüche auf den Fortschritt der Handlung hinzuwirken, noch bei der objectivsten Darstellung, wie das Drama sie fordert, doch zugleich Alles auf den Sinn des Zuschauers, nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge und erst hierdurch auf die Seele desselben zu beziehen. Die beiden Dramen Ernst von Schwaben (Trauersp. in 5 Acten, 1818) und Ludwig von Baiern (Trauersp. in 5 Acten, 1819) sind, wie es von einem Dichter wie Uhland nicht anders möglich war, sehr schätzbare, achtunggebietende Arbeiten. Sie behandeln bedeutende Phasen der deutschen Geschichte, deren Conflicte sich sehr wohl zu einer tragischen Darstellung geeignet haben würden. Allein er verstand es nicht dramatisch zu ergreifen, zu spannen, mit sich fortzureißen und tragisch zu erschüttern. Uhland erkannte dies wohl auch selbst, da er den Versuch nicht wieder erneuert hat.

Diese weise Enthaltsamkeit war einem Dichter wie Joseph Freiherrn von Auffenberg, geb. 25. August 1798 zu Freiburg im

Breisgau, gest. ebendaselbst am 25. December 1857, aber fremd, obschon seine Dramen sich mit denen Uhland's kaum messen können, wenn sie auch durch ein wärmeres, leuchtenderes Colorit, durch ein gewisses aufloderndes Feuer der Begeisterung über den inneren Mangel an tieferem Leben oft täuschen. Seine größere Vertrautheit mit der Bühne befähigte ihn ferner, seine Darstellung hier und da in theatralische Wirkung zu bringen. Dagegen zeigt sich der Mangel an Charakter fast an keinem der damals hervortretenden Dramatiker so stark, als bei ihm, der zwischen den verschiedensten Richtungen und Einflüssen, dem Schiller'schen Pathos, der classischen Würde, der romantischen Phantastik, zwischen deutscher und englischer Romantik, zwischen Shakespeare, Byron und Walter Scott, hin und her schwankte. Seine Stücke blenden zuweilen durch den rhetorischen Pomp des Vortrags, durch das Malerische des historischen Costüms, durch den phantastischen Wurf der Situationen, sowie durch Beweglichkeit des Dialogs. Von 1821—31 Vorsitzender des Hoftheatercomités in Karlsruhe, gewann er auf dieses Theater einen Einfluß, welcher es ihm erleichterte, seine Stücke auf die Bühne zu bringen. Sein erstes veröffentlichtes Drama ist das Trauerspiel Geron und Hieron (1819). Die weiteste Verbreitung haben von seinen vielen Dramen: Die Flibustier (1819), Das Opfer des Themistokles (1821), Der Löwe von Kurdistan (nach Walter Scott's Talisman, 1826) und Ludwig XI. von Peronne (1827) gehabt. Er hat weit über dreißig Trauerspiele nur allein dem Druck übergeben, welche auch meist in seinen 1843—45 erschienenen Sämmtlichen Werken (Siegen, 22 Bände) aufgenommen sind. Wie sehr er selbst in seinen Darstellungen schwelgte, beweist die phantastische Trilogie Alhambra, welche nicht weniger als 1511 Seiten umfaßt, natürlich aber nicht für die Bühne bestimmt war.

Es hat zu allen Zeiten Geister gegeben, welche Bildung mit Talent und poetische Neigung mit Beruf verwechselten, und schon darin ein Zeichen höherer Begabung erblickten, daß sie hochgesteckte Ziele in Aussicht nahmen. Zu ihnen gehört eine kleine Gruppe von Dichtern, die um die Wende des zweiten Jahrzehnts zum dritten mit dramatischen Werken hervortraten und durch ihre persönlichen anziehenden Eigenschaften und die Gunst ihrer Lebensstellung in weiteren Kreisen einen vielleicht zu weitgehenden Antheil an ihren Werken hervorriefen,

ich meine Beer, Uechtritz und Schenk, von denen der zweite wohl der gebildetste, der erste aber vielleicht der begabteste, jedenfalls der geschätzteste war.

Michael Beer,*) Bruder des berühmten Componisten Meyer Beer, Sohn des reichen Bankier Jacob Herz Beer, war am 19. August 1800 zu Berlin geboren. Das gastfreie Haus des Vaters, welches viele der glänzendsten Geister der Hauptstadt zu geselligem Verkehre vereinigte, trug viel zu der frühen Entwicklung des Knaben und Jünglings bei; um so mehr wurden ihm aber auch Schmeichelei und Ueberschätzung gefährlich. Hatten die hier verkehrenden Schauspieler seine mit siebzehn Jahren gedichtete Klytemnestra (1819 aufgef., 1823 gedr.) doch sofort der Darstellung auf der Königlichen Hofbühne für würdig erklärt. Allerdings war der Versuch vielversprechend, wenn er der großen Aufgabe auch noch gewiß nicht gewachsen war. In seinem zweiten Drama, Die Braut von Aragonien (1823 gedr.), hatte der Dichter der Antike aber den Rücken gekehrt. Es war auf einer Reise in Italien entstanden. Beer trat darin gegen den Mißbrauch des Glaubens und der elterlichen Gewalt, zu Gunsten der freien Selbstbestimmung des Menschen auf. Doch kam dieser humane Gedanke nicht zu recht lichtvoller, sympathischer Ausführung, so daß der Erfolg diesmal ein nur mäßiger war. Um so größer war der, welcher dem einactigen Trauerspiele Der Paria (1823 aufgef., 1826 gedr.) zu Theil wurde. Selbst Goethe hat es gelobt. Die Symbolik der Dichtung, hinter welcher der Judenemancipationsgedanke sich barg, mußte ihn ebenso ansprechen, als die Einfachheit und die Oekonomie der Darstellung, Eigenschaften, die ihm grade damals als die weitaus werthvollsten erschienen. Auch läßt eine gewisse Wärme und Würde der Darstellung bei der Kürze der Dichtung die rhetorische Breite und den Mangel an wahrhaft individuellem charakteristischen Leben vergessen. Beer lebte viel auf Reisen, auf denen er freundschaftliche Verhältnisse zu verschiedenen literarischen Größen, wie zu Grillparzer, Zedlitz, Immermann und so auch zu dem baierschen Minister von Schenk gewann, der ihm vermöge seines Einflusses die Münchener Bühne für sein nächstes und wohl auch bedeutendstes Trauerspiel Struen-

*) Die biographische Skizze des Freiherrn von Schenk in dessen Ausgabe von M. Beer's Sämmtlichen Werken 1835.

see (1828 aufgef., 1829 gedr.) erschloß. Man wird die Arbeit nach ihrer ethischen und ästhetischen Absicht nur hochschätzen können. Doch entscheidet diese allein weder über den Erfolg, noch über den Werth in der Kunst. Man weiß, wie sehr Meyerbeer sich bemüht hat, dieses Werk seines Bruders zu allgemeinerer Wirkung und Anerkennung zu bringen, auch später wurde dieser Versuch wieder erneut — doch immer nur mit geringem Erfolg. Es fehlt auch dieser Dichtung der dramatische Nerv, die tragische Atmosphäre und Spannung, das individuelle unmittelbar und sympathisch ergreifende Leben. — Weniger ansprechend sind des Dichters Versuche im Lustspiel, Renner und Zähler und Ritter Toggenburg, die ebenso wie sein letztes Stück, das Trauerspiel Schwert und Hand (aufgef. 1832), erst in den nach seinem am 22. März 1833 zu München erfolgten Tode herausgegebenen Werken im Druck erschienen.

Der Michael Beer befreundete Friedrich von Uechtritz, geb. 12. September 1800 zu Görlitz, wo er zurückgezogen als Justizrath auch starb (25. Februar 1875) trat etwas später (1823) mit den Dramen Rom und Spartakus und Rom und Otto III. auf. Noch in demselben Jahre folgte der Chrysostomus und 1827 Alexander und Darius, mit einem Vorwort von Tieck, der dieses Stück wohl auch zuerst (mit der Musik von Marschner) am 28. Februar 1826 auf der Bühne einführte, nicht ohne einen beschränkten Erfolg, welcher der 1832 ebenfalls in Dresden zur Aufführung gelangten Rosamunde (1833 gedr.) so fehlte, daß Tieck eine Wiederholung des Stücks nicht für räthlich hielt. Beer war jedenfalls in der Stoffwahl glücklicher, als Uechtritz und hatte den Vorzug, seine Gegenstände aus einem lebendigeren Interesse der Zeit aufzufassen.

Um so auffälliger erscheint der Erfolg, den damals der am 10. October 1788 zu Düsseldorf geborne Eduard von Schenk (gest. 26. April 1841) mit seinem 1826 in München gegebenen (1829 gedruckten) Trauerspiel Belisar errang, der sich aber daraus erklärt, daß die Titelrolle in dem berühmten Schauspieler Eßlair einen Darsteller fand, der durch seine Erfolge auch die übrigen Darsteller seines Fachs nach dieser Aufgabe lüstern machte. Wenigstens ist mir nicht bekannt, daß von Schenk's übrigen Dramen: „Henriette von England" (1833) „Die Krone von Cypern", „Ahnen und Enkel" (1835), außer dem einactigen Schauspiel Albrecht Dürer in Venedig (1828 aufgef., (1833

gedr.), noch ein anderes weitere Verbreitung auf der deutschen Bühne gefunden hat. Zum Theil erklärt sich dies aber auch aus der politischen Rolle, die Schenk gespielt. 1828 zum baierschen Minister ernannt, gehörte er zu denen, die sich der durch den Einfluß der Pariser Julirevolution erwachenden freieren Bewegung der Geister widersetzten. Er mußte daher auch damals, der öffentlichen Meinung weichend, seine Entlassung nehmen und wurde sogar zeitweilig nach Regensburg in der Stellung eines Präsidenten der Verwaltungsbehörde versetzt, später aber nach München zurück in den Staatsrath berufen und zum Reichsrath ernannt.

Die um das dritte Jahrzehnt immer stärker hereinbrechende Reaction konnte das Auftreten bedeutenderer poetischer Talente um so weniger hindern, als der in edleren Geistern dadurch erregte sittliche Unwille die in ihnen verborgen liegenden Kräfte nur zu noch entschiedenerer Lebensäußerung treiben mußte; sie hat aber ohne Zweifel der Entwicklung dieser Talente, soweit es dramatische waren, geschadet, weil sie ihnen, und zwar um so mehr die Bühnen verschloß, je eigenthümlicher dieselben sich ankündigten. Denn die Eigenthümlichkeit mußte, auch wenn sie sich aller politischen Tendenzen enthielt, einer auf das Generalisiren und Uniformiren ausgehenden Regierungsweisheit nicht nur unbequem, sondern auch verdächtig, und zwar um so verdächtiger erscheinen, je bedeutender, je genialer sie beanlagt war. Und doch ist grade der charakteristische Grundzug der zu dieser Zeit hervortretenden bedeutenderen Dichter und Dramatiker nach dem, in Anlehnung an den schon von den Stürmern und Drängern, und dann auch von den Romantikern wieder verkündigten Lehrsatz, daß das Ursprüngliche, Originale, das wahre Kennzeichen dichterischer Begabung sei: der Drang nach dem Eigenthümlichen, der zum Theil ganz naiv aus der Natur der Talente hervortrat, zum Theil aber auch zu einer wahren ästhetischen Krankheit, der Originalitätssucht, ausartete, von der sogar, wie wir schon fanden, ein Geist wie der Grillparzer's vorübergehend (in seinem Ottokar's Glück und Ende und in seinem Der Diener seines Herrn) ergriffen wurde, und der selbst ein Komiker wie Nestroy noch huldigte. Diese Erscheinung würde sich vielleicht schon allein aus den Nachwirkungen der deutschen Romantiker erklären lassen. Es waren aber inzwischen auch neuere fremde hierauf einwirkende Einflüsse hinzugetreten, vor Allem der eigenthümliche Geist, von welchem die Byron'sche Romantik

erfüllt war. Die Ironie, mit deren Begriff die deutschen Romantiker bisher nur gespielt hatten, hatte sich in diesem Dichter zu einem romantischen Pessimismus, dem Weltschmerz, entwickelt, der sich demnach in der Poesie früher als in der Philosophie gezeigt hat, sich aber zuletzt auch gegen sich selbst kehren und die Romantik zersetzen und auflösen mußte. Ein anderer Feind war der Romantik aber auch in der Philosophie entstanden, die doch bisher ihre Bundesgenossin gewesen war. Die Hegel'sche Philosophie wendete sich mit derselben Entschiedenheit gegen sie, wie der spätere Schopenhauer'sche Pessimismus, der ja auch selbst wieder zum Theil eine romantische Quelle hatte, gegen die Hegel'sche Philosophie, die, wie sie überhaupt alles Wirkliche für vernünftig erklärte, das was ihr als das Nächste, Greifbarste und Mächtigste in der Wirklichkeit erschien, den preußischen Staat, als vernünftigsten darstellte und seine Nothwendigkeit wissenschaftlich zu erweisen suchte. Allein wenn die Hegel'sche Philosophie auch hierdurch in gewissem Sinne der Reaction diente, so lagen doch auch in ihr wieder die Keime zu einer neuen, freieren Bewegung, da sie in der Weltgeschichte den Fortschritt des Geistes im Bewußtsein der Freiheit — den Geist in diesem Fortschritt aber zu immer klarerem Bewußtsein des Vernünftigen kommen sah. Es gab keine Erscheinung, die Hegel nicht in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, der er nicht neue fruchtbare Gesichtspunkte abgewonnen hätte. Dazu kam seine auf's höchste ausgebildete Methodik, die damals schon allein fast Alles nöthigte, bei ihm in die Schule zu gehen, seinen Gegnern aber auch selbst wieder die Waffen gegen ihn in die Hand gab.

Doch auch noch ein anderer Einfluß hatte dem Geist der Romantik einen veränderten Charakter gegeben. Er ging von der orientalischen Poesie und der ihr innewohnenden romantischen Mystik aus, für deren Einflüsse man um so empfänglicher war, als die ihr verwandte altspanische Poesie die Geister schon auf sie vorbereitet hatte. Auch sollte diese Mystik wieder zu einem Elemente des späteren wissenschaftlichen Pessimismus, des den Hegel'schen bis zur Vernichtung bekämpfenden Schopenhauer'schen Idealismus werden.

Von diesem neuen Geiste der Romantik, dem Geiste weltschmerzlicher Ironie, war kein deutscher Dichter in dem Maße ergriffen als Heinrich Heine,*) geb. 13. Dec. 1799 zu Düsseldorf, gest. 17.

*) Strodtmann, Ad., H. Heine's Leben und Werke. Berl. 1867—69. —

Febr. 1856 zu Paris, in keinem andern ist er zu einem gleich glänzenden und hier und da durch einen Anflug orientalischen Colorits noch besonders anziehenden Ausdruck gekommen. Byron war ohne Zweifel sein hauptsächlichstes Vorbild, doch auch an Uhland, Rückert, selbst Goethe finden sich Anklänge. Es ist in Heine sicher viel Originales, in seiner Originalität aber auch viel Gemachtes. Die Ironie seines Geistes entsprang, wie ich glaube, ursprünglich einer tiefen und reichquellenden Empfindung. Wo diese allein zu Worte gekommen, hat er Gedichte geschaffen, die zu den Perlen reinster Lyrik gehören. Aber diese Quelle wurde schon früh getrübt durch den Schmutz eines wilden Genußlebens und die Schminke einer weiblich koketten Eitelkeit, die mit ihren Empfindungen, ihrer Liebe und ihrem Hasse, besonders aber mit ihrem Weltschmerz spielte und sich dabei in frivoler Selbstbespieglung genoß. Sein Gebiet war fast ganz auf die Lyrik beschränkt. Für einen Dramatiker war er ein viel zu subjectiver Geist. Auch scheint er für das Dramatische kein rechtes Gefühl, jedenfalls in Natur und Wesen des Dramas keine genügende Einsicht besessen zu haben. Die beiden Versuche, die er darin gemacht, gehören seiner früheren Zeit an und erschienen 1823 im Druck. Den geringen Erfolg wollte Heine freilich dem Verleger zuschreiben, der nach ihm mit Recht den Namen Dümler geführt habe; allein die Aufführung des Almansor in Braunschweig durch Klingemann war so herabstimmend, daß dieser von der ebenfalls projectirten Darstellung des Ratcliff ganz absah und auch Heine selbst keinen weiteren Versuch im ernsten Drama gemacht hat.

Das Trauerspiel Almansor leidet nicht nur an einer überaus langen und complicirten Vorgeschichte, sondern auch an Unwahrscheinlichkeiten, sowie an Unklarheit des Grundmotivs. Dazu kommt der Mangel an lebendiger Charakteristik und an Geschlossenheit des dramatischen Gefüges. Abdullah und Aly haben ihre Kinder Almansor und Zuleima nicht nur mit einander verlobt, sondern auch das seltsame Abkommen getroffen, dieselben wechselseitig für einander zu erziehen, so daß Almansor nicht als Sohn Aly's, sondern Abdullah's, Zuleima nicht als die Tochter Abdullah's, sondern Aly's aufwächst; man wird gleich sehen weshalb? Die Mauren wurden damals von Ferdinand

---

Heine, Maximilian, Erinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie. Berlin 1868.

von Aragonien bedrängt und endlich ganz unterworfen. Abdullah flieht mit Almansor, Aly bleibt mit Zuleima zurück und geht zum Christenthum über. Aly ist darüber in dem Maße empört, daß er Almansor ermorden will. Sein gutes Herz aber siegt, so daß er fortfährt dem Jüngling ein lieber Vater zu sein. Der Gram zehrt ihm jedoch am Leben, und im Begriffe zu sterben, ermahnt er den Sohn, nach Spanien zu Aly zu gehen, doch ohne ihm das Geheimniß seines Lebens noch weiter entdecken zu können. Abdullah hat inzwischen die falsche Nachricht von Almansor's Ermordung erhalten und Aly Rache geschworen, so daß Zuleima, als ihr der Gespiele ihrer Jugend wieder vor's Auge tritt, nichts Dringenderes zu thun hat, als ihn zurückzuhalten, sich Aly, ihrem vermeintlichen Vater, zu erkennen zu geben. Wie verändert findet nun demnach Almansor die Heimath und Alles, was ihn an sie fesselt, wieder. Aly und Zuleima sind Christen geworden. Er selbst, der Andersgläubige, sieht sich vom Verrathe und Tode bedroht; Aly, wie er glaubt, von Haß und Rache erfüllt gegen ihn, und Zuleima, die er jetzt plötzlich mit rasender Leidenschaft liebt, im Begriff, einem ungeliebten und, wie sich herausstellt, ihrer ganz unwürdigen Mann, einem Betrüger gemeinster Art, den der leichtgläubige Aly für einen Grande von Spanien hält, die Hand zu unauflöslichem Bunde zu reichen. Man sieht, es beruht Alles auf Täuschung und einem Mißverständniß, das nur durch die künstlichsten Voraussetzungen möglich ist und unterhalten wird. Im Anfang gewinnt es den Anschein, als ob es der religiöse Conflict sei, welchen der Dichter zum Mittelpunkte seines Dramas gemacht. Er benutzte aber denselben nur, um vorübergehend die Gefühle des aus der Gesellschaft ausgestoßenen Juden in den Gefühlen des verfolgten Mauren zu spiegeln. Im Uebrigen hat er aber nur Einfluß auf die Vorgeschichte der Handlung, nicht aber auf den weiteren Gang derselben. Da Zuleima, obschon sie Almansor liebt, dem Bund mit Don Enrique nicht entsagen will, so beschließt Almansor, sie mit Hülfe anderer flüchtiger Mauren beim Hochzeitsfeste zu rauben, was ihm auch, doch nur vorübergehend, gelingt. Seinen Verfolgern zu entgehen, springt er mit ihr von einer Klippe in's Meer, in demselben Moment, da sein Vater, der inzwischen Alles erfahren, zu seiner Rettung herbeieilt und verzweifelnd den Sohn und die Tochter des Freundes ihrem seltsamen Geheimniß und seiner Leichtgläubigkeit zum Opfer fallen sieht.

Aller Zauber lyrischer Schönheit, welchen der Dichter über dieses fast durchgehend in würdigem Tone gehaltene Drama ausgegossen hat, vermag nicht über die innere Haltlosigkeit desselben und den Mangel an wahrhaft dramatischem Leben zu täuschen.

Im Gegensatz zu dem orientalisch spanischen Colorit dieser Dichtung, tritt uns im Ratcliff die düstere Färbung und die unheimlich mystische Romantik des Nordens entgegen. Es liegen diesem Drama zwei alte schottische Balladen zu Grunde, deren epischen Stoff der Dichter aber nicht zu bewältigen wußte, obschon er auch hier einen großen Theil davon in die Vorgeschichte untergebracht hat. Doch sind die Gestalten hier lebensvoller. Schön Ella hatte Ratcliff heimlich geliebt, ihm aber aus unheimlicher Scheu gleichwohl ihr Herz verweigert und einen Andern, Mac Gregor, geheirathet, der den seiner Gattin noch immer nachgehenden Nebenbuhler vor ihren Fenstern ermorden ließ. Betty war im Kindbett gestorben und hatte dem Lord eine Tochter Maria hinterlassen. Auch Ratcliff hinterließ einen Sohn. Ein geheimnißvoller Zauber bindet die beiden Kinder zusammen, die des Nachts die Geister der beiden Todten mit geöffneten Armen aufeinander zuschweben sehen, ohne daß diese, die flehenden Blicke auf sie gerichtet, sich doch jemals zu erreichen vermögen. Der junge Ratcliff wirbt um die Liebe Maria's, und das Spiel der unglücklichen Eltern wiederholt sich nun in den Kindern. Ratcliff ergiebt sich im Mißmuth darüber einem wilden Genußleben. Er wird zuletzt Wegelagerer und hat Jedem den Tod geschworen, der nach der Hand Maria's zu greifen wagt. Zweimal hat diese bereits ihre Hochzeit gefeiert, zweimal ist der unselige Bräutigam, ehe er die Braut noch in die Kammer geführt, das Opfer jenes vermessenen Schwures geworden. Jedesmal hat dann der wilde Ratcliff der Harrenden die abgehauene Hand des Bräutigams mit ihrem Ring am Finger gebracht. Auch jetzt soll Maria's Hochzeit wieder und zwar mit Graf Douglas gefeiert werden. Doch ist es diesmal nicht dieser, der im Zweikampf mit Ratcliff fällt, vielmehr würde letzterer verloren sein, wenn ihm der Graf nicht edelmüthig das Leben schenkte. Er eilt aber diesem verzweifelnd voraus, um Maria nun mit Gewalt zu entführen oder zu tödten. Diese wird anfangs von einem Gemisch von Liebe und Mitleid für ihn ergriffen. Dann aber schaudert sie wieder vor ihm zurück. In Ratcliff's Herzen erwacht die Wuth, er tödtet die Geliebte und sich, worauf sich die wieder erschienenen beiden Nebelbilder erlöst in

die Arme sinken. Es ist die Schicksalstragödie in optima forma — ein Seitenstück zur Schuld und zur Ahnfrau zugleich.

Ein dramatisch ganz anders beanlagtes Talent, wohl das bedeutendste der ganzen Periode, trat in Karl Leberecht Immermann*) auf. Am 24. April 1796 zu Magdeburg geboren, wurde er von seinem Vater, der Kriegs- und Domänenrath war, in strenger Zucht zu einem tüchtigen Beamten, wie er selbst war, herangebildet. Die Zeit seiner Kindheit und Jugend war von Kriegen erfüllt. Sie verging unter den Eindrücken der Niederlage, Unterdrückung und endlichen siegreichen Erhebung seines Vaterlands. Doch auch Theater und Dichtung übten früh große Wirkungen auf ihn aus, die vielleicht um so tiefer gingen, je einförmiger seine übrigen Lebensverhältnisse, je nüchterner seine Umgebungen waren. Er hatte ähnlich wie Tieck unter dem Widerspruch einer leicht und tief erregbaren und doch auf der andern Seite verstandesmäßigen Natur zu leiden. Wie dieser anfänglich fühlte auch er sich daher mehr vom Phantastischen, Wunderbaren, Ueberschwänglichen, als vom einfach Schönen angezogen, doch nicht wie dieser, der schon so früh auf Naturwahrheit hielt, ließ er jene andere Seite seiner Natur offen hervortreten, sondern suchte dieselbe durch künstliche Steigerung seines Talents gern zu verdecken. Besonders seine dramatischen Arbeiten leiden fast alle an dem Bestreben, immer poetisch, immer original und genial zu erscheinen, was ihnen etwas Ungleiches, hier und da im Ausdruck Gesuchtes und Erzwungenes, in der Charakteristik Ueberfeinertes und auf die Spitze Getriebenes giebt. In jener früheren Zeit aber hat ihm besonders Fouqué sehr imponirt.

Durch den Tod seines Vaters in seinen Entschlüssen freier geworden, folgte er 1815 dem Ruf zu den Waffen. Er nahm an den Schlachten von Ligny und Waterloo Theil und kehrte nach beendetem Krieg nach Halle zur Abschließung seiner Studien zurück. Ein Streit mit der Burschenschaft brachte ihn aber zuletzt in eine isolirte Stellung, aus der er erst wieder durch seinen Eintritt in den Staatsdienst gerissen wurde. Die Versetzung als Divisionsauditeur nach Münster sollte ihm aber in anderer Weise verhängnißvoll werden, da sich hier

*) G. zu Putlitz, Karl Immermann und seine Werke. Berl. 1870. — Müller von Königswinter, Immermann und sein Kreis. Leipz. 1861. — David Strauß, Kleine Schriften, K. Immermann. Leipz. 1862. — Boxberger, Robert, Immermann's Werke mit Biographie und Einleitungen. Berl.

das Verhältniß zu der Frau des Brigadecommandeurs Lützow entspann, das ihn später in eine so schiefe Stellung zur Gesellschaft und zu sich selbst brachte. Hier war es nun auch, wo er noch ganz unter dem Einfluß der Romantiker die Laufbahn des dramatischen Dichters zuerst öffentlich betrat.

Obschon Immermann dem Drama einen großen Theil seines Lebens und seiner Kraft geweiht, hat er doch hier nicht die Bedeutung zu gewinnen vermocht, die er später auf dem Gebiet des Romans und der epischen Dichtung errang. Besonders ist es ihm nie gelungen, wahrhaft Fuß auf der Bühne zu fassen. Es muß auffallen, daß dies einem Dichter begegnen konnte, welcher der Bühne selbst längere Zeit mit großer Anerkennung vorgestanden hat und mit so entschiedenem Talent für das Drama begabt war. Es giebt aber mehr als eine Erklärung dafür. Der Abneigung, besonders der Hoftheater, gegen alle ausgesprochene Eigenthümlichkeit des Talents ist schon gedacht worden. Immermann aber wählte auch noch zum Theil Stoffe, wie Andreas Hofer und Alexis, welche dies Mißtrauen nährten. Sodann gehörte Immermann nicht zu den Dichtern, welche den Schauspielern Rollen schreiben, in die sie blos, wie in ein neues Costüm, zu fahren brauchen. Er stellte ihnen meist ganz außergewöhnliche Aufgaben, die eine große selbständige Gestaltungskraft des Darstellers forderten, ja diese zuweilen durch ihre gesuchte Seltsamkeit hart auf die Probe stellten. Bedenke man nur, daß hiermit auch unsre großen classischen Dichter, die doch derartige Seltsamkeiten vermieden, noch vielfach zu kämpfen hatten. Nathan der Weise fiel durch die Döbbelin'sche Darstellung und wurde für fünfzehn Jahre zurückgelegt. Fiesko hatte anfangs in Mannheim keinen Erfolg. Don Karlos hatte in Berlin bei der ersten Darstellung ein ähnliches Schicksal. Goethe widerrieth noch 1800 seinen Freunden, die Aufführung Schiller'scher Stücke von der Seconda'schen Gesellschaft zu sehen, und Schiller selbst fand sie ungenügend. Goethe zögerte lange, ehe er Iphigenia und Tasso der öffentlichen Aufführung preisgab. Den Faust wollte er noch 1829 in Dresden nicht aufgeführt wissen. Er selbst entschloß sich auch in Weimar nicht, denselben zu sehen. Es ist ein ungeheurer Irrthum, zu glauben, daß all diese Stücke, wenn sie heute geschrieben wären, des Beifalls auf unseren Bühnen so sicher sein würden. Diese Sicherheit ist erst in dem Maße gewonnen worden, als sich von guten Vorbildern

aus eine schauspielerische Tradition für die verschiedenen Rollen der Stücke gebildet, die, wenn auch schwächlicher werdend, immer noch fortwirkt, während die Nation sich mit diesen Dichtungen vertraut gemacht und sich ein Urtheil darüber gebildet hat, das durch keine noch so ungenügende Darstellung mehr erschüttert zu werden vermag. Das ist mit den Werken noch unbekannter oder doch nicht genügend erkannter Dichter aber ganz anders. Hier hält sich der Zuschauer einzig an das, was er hört und sieht, und wie dies auf ihn wirkt. Wird er dadurch nicht befriedigt, so wirft er im glücklichsten Falle einen Theil der Schuld davon auf den Darsteller, meist aber ganz nur auf den Dichter, worin er durch die den Schauspieler schonende Tageskritik noch bestärkt wird. Unter diesen Verhältnissen hat kaum ein anderer eben so begabter Dichter in gleichem Maße wie Immermann zu leiden gehabt. Wenn dieser aber sicher von der Bühne und als Dramatiker auch von der Nation zu sehr vernachlässigt worden ist, so hat er doch selbst dazu mit Anlaß gegeben. Abgesehen von seinem Streben nach dem Seltsamen, Geistreichen, Originellen, was gewiß mehr von ihm abgestoßen, als angezogen hat, wie er überhaupt nicht selten da abstößt, wo er zu interessiren und zu ergreifen beabsichtigt, fehlt es seinen Stücken auch an dramatischem Zug, seinen Tragödien an tragischer Spannung. Es ist ihm immer mehr um die Entwicklung einzelner seiner Charaktere, als um die Handlung zu thun, daher die Entwicklung der ersteren durchaus nicht immer auf die Entwicklung dieser letzteren gerichtet ist, sondern nur zu oft eine Hemmung, einen Stillstand derselben bedingt. Eine andere Schwäche seiner Stücke liegt in der Motivirung. Immermann überzeugt uns nicht immer von der Stärke und Wahrheit seiner Motive, noch von der Nothwendigkeit ihrer inneren und äußeren Verknüpfung. Das letzte ist aber für die tragische Stimmung, in die uns eine Handlung versetzen soll, ganz unerläßlich, weil aus ihr vorzugsweise die tragische Furcht entspringt. Damit aber die Furcht zur tragischen werde, ist nicht nur nöthig, daß sie mit Mitleid verbunden ist, sondern daß sie auch selbst nicht sowohl unsre physische, als unsre geistige und sittliche Natur zur Quelle hat. Auch hierin fehlt Immermann wiederholt. Gewiß ist nicht jedes seiner Dramen mit all diesen und anderen Fehlern behaftet, aber keins ist von einzelnen derselben frei, und die großen Vorzüge und Schönheiten, selbst die dramatischen, die viele von ihnen darbieten, kommen dadurch

schon beim Lesen, noch mehr aber bei der sichtbaren Darstellung nicht recht zur Wirkung. Der Ueberblick über die Dramen des Dichters wird mir Gelegenheit geben, dies im Einzelnen darzuthun.

Das Thal von Ronceval, welches mit den Tragödien Ewin (1820 nach einer schottischen Ballade verfaßt) und Petrarca 1822 im Druck erschien, ist seine erste, 1819 geschriebene Tragödie. Dazwischen hatte er noch das Trauerspiel Die Verschollene (1820, 1822 gedr. in Die Papierfenster eines Eremiten) gedichtet, welches sich mehr noch als die anderen auf dem Boden der Romantik, ja der Mystik bewegt. Ein Mädchen, ohne Neigung zu einer Heirath gezwungen, geht am Morgen ihres Hochzeitstags früh in den Garten, wo ihr Jesus begegnet und sie in die himmlischen Gärten führt. Wieder in ihre Heimath entlassen, findet sie dort Alles verändert. Es sind 120 Jahre darüber vergangen. Die Entdeckung bringt ihr den Tod. — Man erkennt sofort, wie wenig der Dichter hier noch einen klaren Begriff vom Tragischen, ja selbst von dem Unterschied des Epischen und Dramatischen hat.

Schon 1821 aber war er im Drucke mit dem etwas später gearbeiteten kleinen romantischen Lustspiel: „Die Prinzen von Syrakus" hervorgetreten, das er zur Hochzeit seiner Schwester gedichtet hatte. Die Neigung zum Seltsamen, Geistreichen zeigt sich so recht in den Gestalten dieses an Handlung überaus armen, in den Voraussetzungen gekünstelten Stückes. Die drei Prinzen, der Gelehrte, der Phantast, der Landstreicher, haben jeder in seiner Weise zu Ehren des Dichters ein Sonderlingsbetragen angelegt. Je übermüthiger die Laune, die er hier zeigen will, je mehr dieser Uebermuth als anmuthiger Ueberfluß der dichterischen Phantasie hier erscheinen soll, desto fremder wird man von der Gezwungenheit seiner Scherze berührt.

Die nächste Arbeit war das Trauerspiel Periander und sein Haus, in allzu treuer Anlehnung an die Erzählung des Herodot (1822 geschr., 1823 gedr.), dem das Lustspiel Das Auge der Liebe folgte, eine märchenhaft romantische Dichtung, die unter dem Einfluß des Shakespeare'schen Sturm entstand (1823 geschr., 1824 gedr.). Sie kam in Berlin auf der Königstädter Bühne zur Aufführung, gleichwie das Schauspiel Die Brüder (1824 im Berlinischen Taschenkalender), in dem der durch die Liebe der Kinder versöhnte Haß der Väter, die hier auch noch Brüder sind, zu erneuter Darstellung kam.

Bedeutendere dramatische Züge treten aus dem den wüsten Stoff des Gryph'schen Trauerspiels neu zur Darstellung bringenden Cardenio und Celinde (geschr. 1825, gedr. 1846) hervor, zu dem er vielleicht durch Achim von Arnim's Halle und Jerusalem angeregt worden ist. Hier konnte er seiner Neigung zum Absonderlichen, Uebersteigenen und Schaurigen nach Herzenslust nachgehen, worauf Heine's Ratcliffe mit eingewirkt haben mag, da die Ermordung des Marcellus eine Art Seitenstück zu der Ermordung Maria's bildet. Doch auch von des Dichters eignem Leben, aus seinem Verhältniß zu der Gräfin Ahlfeldt, ging wohl Manches, besonders in die letzte Scene zwischen Cardenio und Celinde in diese wilde, ungeheuerliche, ja fratzenhafte Dichtung mit ein. Zu einer tragischen Wirkung konnte es bei diesen verbrecherischen Vorgängen um so weniger kommen, als Cardenio zuletzt unter der Einwirkung eines Zaubers steht, der ihn zum Theil willenlos erscheinen läßt. Man verkannte indeß damals neben dem Abstoßenden die Vorzüge dieser Dichtung nicht, durch welche der Sturm einer, wenn auch wilden, Leidenschaft braust. Heine sprach sich bewundernd, Hering wie Börne sehr anerkennend darüber aus. — Immermann lebte in Magdeburg, als er sie schrieb. Er war der Bühne also wieder etwas näher gerückt. Vielleicht wirkte das wohlthätig auf das kleine in Alexandrinern gedichtete Lustspiel Die schelmische Gräfin ein, welches sich in den einfacheren Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart bewegt. Es wurde am Königstädter Theater zur Aufführung gebracht, aber erst 1828 (im Holtei'schen Jahrbuch für Bühnenspiele) gedruckt. Auch „Das Trauerspiel in Tyrol", später Andreas Hofer genannt (1828 gedr.), ist hier entstanden, auch in diesem Stücke stellte der Dichter, wennschon nicht Verhältnisse der unmittelbaren Gegenwart, so doch der nächsten zeitgeschichtlichen Vergangenheit dar. Er wollte darin „den Gegensatz zwischen dem rohen Heldenthume der Tyroler, ihrer Treue, ihrem Glauben und dem feinen Heldenthume der Franzosen, ihrem Verstande, ihrem Ehrbegriffe" zur Darstellung bringen. Es ist ihm grade so weit gelungen, als das Interesse reicht, das er durch seine Darstellung zu erwecken vermochte. Schon Gödeke hat darauf hingewiesen, daß diesem Stück fast Alles schädlich geworden, was der Dichter aus eignen Mitteln hinzugethan. Ich will auf die hineingeschmuggelten mystischen Elemente, den Traum mit dem Schwert, keinen Werth legen, da sie sich leicht

aus dem Stück wieder ausscheiden lassen. Schlimmer ist es dagegen mit seinem tief in den Organismus des Schlusses eingreifenden Briefmotive bestellt, das als ein bloßer Nothbehelf des Dichters erscheint, obschon der ganze Ausgang des Stücks davon abhängt. Nicht minder schwächlich ist die gemeine Intrigue des Pater Douay, welche den Hauptcharakter des Stücks als einen leichtgläubigen Schwachkopf erscheinen läßt. Und hier berühre ich den Hauptfehler desselben. Hofer ist kein tragischer Held. Es fehlt ihm die Schuld. Was der Dichter dafür ausgiebt, ist ein bloßer Fehler des Verstandes — seine abergläubische Leichtgläubigkeit. Grade sie entzieht ihm ja unserem Interesse und unserem Mitleid. Wenn wir auch für ihn fürchten, fehlt uns doch dieses, und mit ihm der ethische Beweggrund der Furcht, die mithin keine tragische ist. Auch dem Vicekönig gegenüber benimmt sich Hofer mehr unklug, als umsichtig. Er, der sonst trotz aller Warnungen so leichtgläubige Mann, hält hier zäh und ohne genügenden Grund am Mißtrauen fest. Warum, wenn er nur dem Briefe des Kaisers vertrauen will, besteht er nicht darauf, den Brief des Kaisers sich vorlegen zu lassen? Es giebt keinen vernünftigen Grund, aus dem ihm der wohlwollende Vicekönig dieses verweigern könnte. Wie fast in allen historischen Stücken des Dichters, spielt endlich auch in diesem die Liebe eine so unglückliche, hier aber zugleich noch so widerwärtige Rolle, daß es unbegreiflich bleibt, wie der Dichter damit Interesse erregen zu können glaubte. Und doch hat er grade an diese Episode, die in ihrem ersten Theile ganz überflüssig erscheint, die Katastrophe geknüpft. Es ist gewiß zu bedauern, daß durch all diese Fehler das viele Schöne, welches diese Dichtung enthält, so gut wie verloren geht, so daß alle späteren Versuche, es der Bühne zu retten, gescheitert sind. Während Immermann's Leben hat man es, soviel ich weiß, nur in Braunschweig und in Düsseldorf zur Aufführung gebracht. Später folgten auch Wien, Karlsruhe, Leipzig, Schwerin u. a. Städte.

In Düsseldorf, wohin der Dichter 1827 als Landesgerichtsrath versetzt worden war, entstand zunächst das dreiactige Lustspiel „Die Verkleidungen" (1828 gedr.), welches in Hamburg und Berlin (Königstädtisches Theater), doch ohne Erfolg zur Aufführung kam, ein Schicksal, das auch im folgenden Jahre seiner „Schule der Frommen" beschieden war, worauf er sich dem, von ihm schon um 1820 in Aussicht genommenen Plane, die Geschichte der Hohenstaufen

in einer cyklischen Reihe von Dramen zu bearbeiten, zuwendete. Obschon dieser Plan ihm ursprünglich so bedeutend und würdig erschien, um seiner Ausführung ein ganzes Leben zu weihen, kam es doch nicht über das einzige Drama Friedrich II. hinaus. Ja Immermann erklärte diese Arbeit später sogar für einen Irrthum und wollte jetzt diesem Gegenstand alle Brauchbarkeit für dramatische Gestaltung absprechen. Dies geschah freilich erst, da Raupach mit um so viel größerem Glück seine Hohenstaufen auf die Bühne gebracht hatte. „Ein geschichtliches Drama — ließ er jetzt sich vernehmen — kann nur da entstehen, wo der Dichter einen Stoff der Geschichte ergreift, welche für das Volk Geschichte ist, wenn er von den Ereignissen der Vergangenheit begeistert wird, die in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen noch nachklingen; Eigenschaften, welche die Geschichte der Hohenstaufen aber nicht darbietet." Und doch wollte er damals, als er sich für sie noch begeisterte, — „mit der schärfsten Kritik daran gegangen sein, einmal etwas zu liefern, was wo möglich wie Achill und Sigurd überall den Feinden einen undurchdringlichen Panzer entgegenhalte." Er wollte darin „den Kaiser darstellen, wie er durch seine Opposition gegen die Kirche und durch die tiefere ihr zu Grunde liegende Idee, gegen die positiven Fundamente, auf denen die Welt beruht, die Welt verliert." In der Freidenkerei desselben sollten die Keime seines Untergangs liegen, symbolisirt durch die Liebe zu einer mit einer Sarazenin gezeugten Tochter, die, freilich nur, weil er das Verhältniß zu ihr als Geheimniß behandelt, verhängnißvoll für ihn wird, da sie einerseits seinen Feinden einen genügenden Vorwand giebt, ihn der Hinneigung zum Muhamedanismus zu beschuldigen und seine Anhänger zum Abfall von ihm überredet, sodann, weil sie andrerseits verderblichen Unfrieden in seiner Familie hervorruft. Seine natürlichen Söhne Enzius und Manfred fassen nämlich beide zugleich eine leidenschaftliche Liebe zu Roxelane, ohne zu ahnen, daß diese ihre Schwester ist. Dies führt, da Manfred Enzius verderben will und ihm in der Schlacht die nachgesuchte Hülfe verweigert, zu dem traurigen Schicksal des letzteren, der in die Hände der Feinde fällt, und zu der Niederlage und dem Untergange des Kaisers. Der Geschichte wird also wieder große Gewalt angethan, was noch kein gültiger Einwurf für einen Dichter sein würde, welcher die geschichtliche Wahrheit mit der gemeinen Naturwahrheit auf eine

Linie setzte um sich auf den an sich ja ganz richtigen Satz zu berufen, daß die Kunst über die Wirklichkeit sich zu erheben habe. Freilich vermag dies noch keineswegs das Ungenügende der vom Dichter beliebten Veränderungen zu rechtfertigen oder auch nur zu entschuldigen. Es ist von einem so freigeistigen Fürsten, wie Friedrich II. nach ihm gewesen sein soll und auch war, eine bloße der Bequemlichkeit des Dichters dienende Laune, daß er die Geburt Roxelane's mit diesem Geheimniß umgiebt, auf dem zuletzt Alles beruht. Außerdem aber stehen die Vorwürfe, die Enzius dem Kaiser wegen Roxelane macht, im Widerspruch zu seiner eignen Liebe zu ihr, wie diese Liebe zu der Strenggläubigkeit, die er dem Kaiser gegenüber vertritt. Ueberhaupt übersah Immermann ganz, daß die Hohenstaufen nicht sowohl gegen die Kirche, als gegen deren anmaßlichen Ansprüche auf weltliche Macht auftraten und hierin grade eine geschichtliche Mission erfüllten, daher man den Dichter von einer katholisirenden Absicht in diesem Stück nicht freisprechen kann, die ja auch schon im Hofer hervortrat und sich aus seinem Umgang mit den katholisirenden Düsseldorfer Malern erklärt. Es wird immer schwer sein, die Grenze genau zu bezeichnen, welche der Dichter bei seinen Veränderungen der Geschichte einhalten muß. Im Allgemeinen läßt sich jedoch sagen, daß er grade so weit gehen darf, als es ihm gelingt, den Zuschauer und Leser in den Kreis seiner Darstellung zu bannen. Daß Immermann dies hier aber nicht gelungen war, mußte er selbst von seinem ihn so hochhaltenden Bruder hören, dessen Einwand hauptsächlich darauf hinauslief, daß er den Kaiser zu leidend, zu wenig handelnd dargestellt habe. Immermann weist bei dieser Gelegenheit selbst auf eine andre Schwäche dieses Stückes noch hin: auf den Uebelstand nämlich, „daß das politische Schicksal des Kaisers und seine häusliche Calamität nicht streng genug in einen Knoten verfestigt sei.“ Das Stück erschien 1828 im Druck und 1829 auf der Bühne des Berliner Hoftheaters. Auch Hamburg führte es auf. So wie es damals überhaupt nicht an Zustimmung fehlte. Selbst Raupach sprach sich lobend darüber aus.

„Ich finde — schrieb Immermann damals — daß die gegenwärtige Zeit für die Auffassung des Ursprünglichen, eigentlich Poetischen, kaum ein Organ besitzt, und so hat jener Beifall nur die Furcht in mir erweckt, daß ich mich nun wohl gar der Raupach'schen Sphäre etwas genähert habe. Sollte das Stück deshalb mehr Glück machen, weil die Pracht in demselben doch vielleicht nur kalt und das

Ganze mehr ein Werk der Reflexion, als der in einem Gusse schaffenden Begeisterung ist?"

Indessen brach jener Beifall sich nicht in dem Maße Bahn, als es der Dichter hier hoffen mochte. Am 15. Dec. 1828 war er sogar entschlossen, der Bühne ganz zu entsagen, was natürlich nur eine Drohung blieb. Es dauerte nicht lange, so traten alte und neue Pläne wieder hervor. Schon Ende December 1830 konnte er die beiden ersten Theile der Alexistrilogie für fertig erklären, wenige Monate später war auch das kurze Nachspiel beendet. Sie wurde von Graf Redern natürlich abgelehnt. Bei der damaligen Abhängigkeit von Petersburg war auch in Berlin nichts anderes dafür zu erwarten. Gleichwohl ist diese Dichtung, besonders in ihrem ersten Theil, das Genialste, was Immermann im Drama geschaffen. Sie hat mehr äußere und spannendere Handlung als irgend ein anderes seiner Dramen, aber freilich auch mehr äußeren Bühneneffect. Die Geschichte ist mit großer Freiheit behandelt, schon im zweiten Theil wird aber die Erfindung ausschweifend, im dritten sogar völlig phantastisch; sie verliert sich in's Mystische. Der gewaltige und gewaltthätige Charakter des Zaaren ist mit kräftigen Linien gezeichnet, doch spielt er sich hier und da allzurenommistisch als Theaterheld auf. Die Originalitätssucht des Dichters zeigt sich schon hierin, noch mehr in Alexis, der in seiner Sonderlingsweise zu sehr an Hamlet erinnert. Er ist vom Dichter, dem er nicht geistreich und seltsam genug werden konnte, mit ausgeklügelter Spitzfindigkeit entworfen. Auch Eudoxia und Katharina haben hier und da Züge davon. Am besten sind die Bojaren gezeichnet. Weniger glücklich Gordon, Menczikoff und Mont de la Croix. Am schwächsten sind auch hier wieder die Liebesverhältnisse. Euphrosyne erscheint im ersten Theil als ganz überflüssige Episode, einzig berufen, damit sich der Charakter des Alexis im Gespräche mit ihr entwickeln kann. Erst im zweiten Theil nimmt man wahr, welch wichtiges Glied sie im Organismus des Stückes ist, da sie nun durch erzwungenes Geständniß nicht nur zur Verrätherin ihres Geliebten, sondern auch die Veranlassung wird, daß der Vater gegen den Sohn, der Zaar gegen Alexis wider seinen Willen als Zeuge auftreten muß und dessen Verurtheilung hierdurch bedingt. Der Mechanismus, mit dem dieser Theatercoup und mit ihm die Katastrophe herbeigeführt wird, liegt aber gar zu offen am Tage, um eine tragische Stimmung recht aufkommen zu lassen. Die Dichtung

erschien 1832 in einem Jahr mit Merlin, zu dem der Dichter schon früh den Gedanken gefaßt. Es ist Immermann's Faust. Wie in diesem handelt es sich um die Frage nach dem Weltzusammenhange. Satan erscheint hier als Schöpfer der Welt, doch im Auftrage Gottes, und im Kampf mit dem Himmel um ihren Besitz. Merlin, sein Sohn, mit einer Erdgebornen, Candida, gezeugt, soll gewissermaßen einen Gegensatz zu Christus bilden. Doch fehlt es grade den Absichten, die der Dichter mit dieser in Beziehung zur Gralsage und zur Artussage gebrachten Gestalt verbunden hat, an der nöthigen Klarheit. Auf den Versuch ihrer Erklärung kann hier um so weniger eingegangen werden, als diese Dichtung für die Entwicklung des Dramas von keiner Bedeutung gewesen ist.

Zu dieser Zeit trat Immermann dem Theater selbst wieder näher. Veranlassung gab die Aufforderung des Düsseldorfer Theaterdirectors, sich an der von ihm geplanten Todesfeier Goethe's betheiligen zu wollen. Schon bei dem Einstudiren seines Hofer hatte sein dramaturgisches Talent sich bewährt, und auch die Künstlerfeste hatten wiederholt dazu Gelegenheit geboten. Diese Anregungen riefen den Gedanken wach, nach dem Beispiele Tieck's und Holtei's einen Cyklus öffentlicher dramatischer Vorlesungen zu veranstalten. Der hierdurch geweckte Sinn für das Drama legte dann wieder den Versuch zu einer Hebung der Theaterverhältnisse in Düsseldorf nahe. Es bildete sich ein Theaterverein, der sich zunächst die Aufgabe stellte, mit dem Director des dortigen Theaters die Aufführung einer Anzahl Mustervorstellungen zu vereinbaren, was endlich zu der bekannten Immermann'schen Theaterleitung führte, welche bewies, was eine von künstlerischer Begeisterung geleitete Kraft selbst mit nur beschränkten schauspielerischen Mitteln zu leisten vermag, und wie Vieles der Schlendrian und das Vorurtheil der Bühne ablehnt, was sich bei Einsicht, gutem Willen und Fleiß sehr wohl zum Vortheil derselben erhalten ließe. Das dramaturgische Talent Immermann's war somit ganz außer Zweifel gestellt, und ich habe hier nur eins gegen ihn einzuwenden, nämlich den von seinen Erfahrungen abgeleiteten Grundsatz, daß das Heil der Bühne überhaupt nur von mittleren schauspielerischen Kräften zu erwarten sei. Denn wenn das der Lage kleinerer Bühnen, wie die Düsseldorfer war, auch einzig entspricht, so entspricht es doch durchaus nicht den höchsten Aufgaben der Kunst. Es ist zwar gewiß, daß man auf diese Weise Virtuoseneitelkeit, Eigennutz und Anmaßung, welche ein so großes

Hemmniß idealer Bestrebungen sind, am leichtesten ausschließen wird — aber doch nur bis zu einem gewissen Grade. Alle diese Untugenden und Laster werden mit der Zeit auch bei mittleren Talenten hervortreten. Andrerseits ist es aber eben so sicher, daß gleichwie der Dichter nicht allen Figuren seines Stücks eine gleiche Bedeutung giebt, auch deren Darstellung große Unterschiede in der Befähigung der Darsteller bedingt. Der Widerspruch, die höchsten Aufgaben der Kunst durch nur mittlere Kräfte zur Ausführung bringen zu wollen, liegt auf der Hand. Das Ungenügende solcher Darstellungen wird sich jederzeit fühlbar machen, und schlimmer noch, wenn es der Fall etwa nicht ist; es würde dies schon ein sicheres Kennzeichen für die Gesunkenheit des Geschmacks sein.

v. Uechtritz (in den Blättern für literarische Unterhaltung), Grabbe (in Das Theater zu Düsseldorf) und Devrient (in seiner Geschichte der Schauspielkunst) haben ausführlich über die Immermann'sche Theaterleitung, die mit März 1837 ihr Ende erreichte, berichtet. Nur der Mangel an einer genügenden finanziellen Unterstützung führte zum Abbruch derselben. Dafür wendete sich Immermann noch einmal der dramatischen Dichtung zu. Er ergriff hierbei einen Stoff, den auch schon Hans Sachs in seiner naiven Einfalt behandelt hatte, die Boccaccio'sche Novelle von Guiscardo und Ghismunda. Er hat aber diese letzte in ein Weib verwandelt, das zu stolz ist, seine Liebe zu einem an Rang unter ihr stehenden Mann öffentlich zu bekennen. Ghismunda unterdrückt daher diese Liebe und legt dem Geliebten nicht nur Entsagung, sondern auch Schweigen des ihr heimlich entlockten Geständnisses auf. Guiscardo fällt diesem Schweigen zum Opfer. Jetzt erst, an der Leiche desselben, giebt sie ihrer Liebe rückhaltlos Ausdruck, indem sie ihm ihr Leben freiwillig zum Opfer bringt. Ich glaube, daß auf einzelne Scenen des Stücks Heine's Almansor Einfluß gehabt. Am meisten aber mag Immermann bei der Auffassung des Gegenstands durch sein Verhältniß zu der Gräfin Ahlfeldt bestimmt worden sein. Ghismunda oder das Opfer des Schweigens würde vielleicht das anziehendste und bühnenwirksamste Stück des Dichters genannt werden können, wenn er, in seinem Hange zum Außergewöhnlichen, die Charaktere und Situationen nicht zu sehr auf die Spitze getrieben und in der Erfindung der Intrigue, die bei ihm meist überaus schwächlich ist, sich geschickter und bedeutender ge-

zeigt hätte. Stört in den Figuren des Guiscardo und der Ghismunda die Spitzfindigkeit, so mangelt dem Charakter des Königs die Consequenz. Manfred ist aber völlig uninteressant. Doch sind die Scenen bei Ghismunda, unmittelbar vor, bei und nach dem Empfange der Nachricht von Guiscard's Tode, von ergreifender Schönheit und Wirkung und verdienten allein, daß man diese letzte, dem Theater geweihte Gabe des Dichters demselben zu retten suchte. Das Stück wurde 1838 auf dem Berliner Hoftheater zur Aufführung gebracht und erschien 1839 im Druck. In diesem Jahre wurde das Verhältniß zur Gräfin Ahlfeldt gelöst und die eheliche Verbindung mit einer Enkelin des Kanzlers Niemeyer geschlossen, die an der von G. von Putlitz herausgegebenen Biographie ihres Gatten mit betheiligt gewesen sein soll. Am 25. August 1840 wurde aber der Dichter dem kurzen mit ihr genossenen Glück durch den Tod wieder entrissen. Sein schönstes Werk der Roman Münchhausen entstand in der Zwischenzeit, der unvollendete Tristan war sein Schwanengesang. Immermann hat noch selbst eine Sammlung seiner Schriften veranstaltet 1835—43. 1840—43 veröffentlichte er unter dem Titel Memorabilien auch einen Theil seiner Selbstbiographie und verschiedene diese betreffende Aufsätze. 1851 gab G. zu Putlitz Immermann's Theaterbriefe heraus. Die beste und vollständigste Ausgabe seiner Werke ist die von Robert Boxberger (Berlin).

Immermann war zu Heinrich Heine im Jahre 1822 in ein näheres Verhältniß getreten, das unter Andrem dazu führte, von diesem um Beiträge zu seinen Reisebildern angegangen zu werden. Immermann ließ sich zu seinem Nachtheil wirklich verleiten, ihm einige Xenien zuzuschicken, welche sich unter dem Titel Oestliche Poeten gegen die damals in Aufnahme gekommenen Nachahmer der Orientpoesie wendeten. Niemand scheint sich davon stärker getroffen gefühlt zu haben als Graf Platen, der in seinem satirischen Lustspiel Der romantische Oedipus Immermann auf's gehässigste, doch in durchaus künstlerischer Form angriff. Immermann parirte den Streich in demselben Sinne durch seinen: „Im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Cavalier". Heine endete den Kampf aber auf eine so niedrige Art, daß ein weiteres Eingehen darauf nicht mehr möglich erschien.

Goethe war 1819 in seinem „Westöstlichen Diwan" der Erste gewesen, welcher die Form und den Geist der Orientpoesie in die deutsche

Dichtung einführte. Platen folgte 1821 mit seinen „Ghaselen," J. M. Friedrich Rückert 1822 mit den zum Theil schon früher entstandenen „Oestlichen Rosen". Dagegen war dieser (geb. 16. Mai 1788 zu Schweinfurt, gest. 31. Januar 1866 zu Neuseß) Platen nicht nur in der Veröffentlichung dramatischer Dichtungen, sondern auch in dem Versuche vorausgegangen, die Form der altattischen Komödie für das satirische Drama wieder aufzunehmen. Schon 1813 war Rückert in einem Festspiele als Dramatiker aufgetreten, und aus dem Jahre 1815 berichtet Christ. von Truchseß von zwei anderen fertigen Dramen des Dichters, dem „Schloß Rauneck", eine Art Ritterstück, und „Des Königs Pilgergang", das im Geschmacke Calderon's gewesen sein soll. Diese scheinen verloren gegangen zu sein, wogegen 1817 die zwei ersten Theile einer Trilogie „Napoleon, politische Komödie in drei Stücken" von denen das letzte vielleicht niemals gedichtet wurde, im Drucke erschienen. Es war eben jener erste Versuch einer neuen aristophanischen Komödie, die mit einem großen Aufwand von Geist und metrischer Kunst, aber ohne eigentlich dramatische Begabung unternommen worden war und unsere Literatur nur mit einer neuen dramatischen Curiosität bereichert hat. Rückert ward von diesem Mißerfolge so abgeschreckt, daß er erst im vorgerückten Alter, nachdem er 1841 als Professor der orientalischen Sprachen nach Berlin berufen worden war, sich dem Drama auf's Neue zugewendet zu haben scheint — diesmal der Tragödie. Raupach's Hohenstaufen-Cyklus hatte ihm die Idee zu einem ähnlichen Unternehmen, zur Dramatisirung der Fürstengeschichte des Hauses Brandenburg eingegeben; es kam aber nicht über Entwürfe hinaus. Dagegen entstanden um diese Zeit eine Reihe von Stücken über andere bedeutende historische Gegenstände, womit er nur den Beweis lieferte, daß es dem großen Lyriker und Uebersetzer doch an eigentlichem Talent für das Dramatische, ja an Einsicht in das Wesen des Dramatischen und Tragischen und in die Structur und Technik des Dramas gebrach. Die frostige Aufnahme seines Saul und David (1843), Herodes der Große, zwei Theile (1844), Heinrich IV., zwei Theile (1844) und Christofero Colombo, drei Theile (1845), deren rasche Aufeinanderfolge allein die ganz äußerliche Behandlung dieser großen Aufgabe beweist, scheint ihn auch selbst von der Unfruchtbarkeit dieser Bemühungen überzeugt zu haben.

Auch August Graf von Platen-Hallermünde*), geb. 24. October 1796 zu Ansbach, gest. 5. December 1835 zu Syrakus, besaß keine eigentliche dramatische Gestaltungskraft. Doch lassen einzelne seiner dramatischen Versuche sehr wohl eine Bühnendarstellung zu. Er war wie Rückert, und zunächst mehr noch als dieser, von den Romantikern beeinflußt. Er befolgte so recht die Fr. Schlegel'sche Vorschrift, sich mit dem poetischen Geist und den Formen aller großen Culturvölker vertraut zu machen und aus ihrer Verbindung und Verschmelzung eine neue Dichtung in's Leben zu rufen. Er beherrschte die Sprache und ihre Formen auf's vollständigste. Er hat für die Kunst der metrischen Behandlung derselben, sowie für die, den Gedanken zum reinsten, klarsten und vollendetsten Ausdruck zu bringen, einen Schatz von Mustern aufgestellt. Allein mit dieser seltenen Formbeherrschung war noch nichts für das Drama erreicht. Die dramatische Form und ihr Wesen, die Schönheit und Kraft des dramatischen Ausdrucks besteht noch in ganz etwas anderem, so daß Lessing, diesen Unterschied auf die Spitze treibend, von seinen Versen im Nathan (die Platen wahrscheinlich holprig genannt haben würde, wenn sie statt von ihm von Immermann herrührten) sagen konnte: „sie würden schlechter sein, wenn sie besser wären". Diesen Unterschied scheint Platen bei all seiner Sprachbeherrschung doch nicht gekannt, für ihn scheint er doch kein Gefühl gehabt zu haben, da die Sprache seiner Dramen, wenn auch nicht gradezu undramatisch, so doch auch nicht dramatisch zu nennen ist, sondern mehr die Correctheit und Schönheit der Form, die Klarheit und Schönheit des Gedankens, als den individuellen Zustand und Charakter, aus denen diese hervorgehen, hervortreten läßt. Abgesehen von der, im dramatischen Sinne, stillosen Vermischung der den verschiedensten Völkern entlehnten lyrischen Vers- und Strophenformen, stehen auch seine ungereimten Jamben an dramatischem Ausdruck mehrentheils gegen die Immermann'schen zurück, wenn sie auch als bloße Jamben betrachtet ungleich correcter, fließender und klarer, als diese sind. Selbst wo er wärmer wird und dem dramatischen Ausdruck sich nähert, wie in der Scene zwischen Florestan

*) Minckwitz, Johannes, Graf von Platen als Mensch und als Dichter, Leipz. 1838. — Gödeke, Grundriß III. S. 554 und in der Ausgabe der Werke vom J. 1843. — Platen's Tagebuch. Stuttg. 1860. — Creizenach, Th., Platen. Zeit. f. d. eleg. Welt 1839 Nr. 201. 52.

und Narredin in „Treue um Treue" und in anderen besonders der Liga von Cambrai angehörenden Scenen, behält sein Ton doch noch etwas Kühles, der Ausdruck etwas Allgemeines. Es ist zuletzt immer nur der Gedanke als solcher und die Klarheit und Reinheit der Form, in der er erscheint, was uns an seiner Sprache interessirt, nicht aber der Zustand, der Charakter, die individuelle Natur des Sprechenden. Daher laufen seine Dramen auch kaum auf etwas anderes als die Dialogisirung eines epischen Vorgangs hinaus. In eine tragische oder komische Stimmung und Spannung werden wir durch sie nur selten versetzt. Platen ist am ansprechendsten in der Darstellung des Anmuthigen, Edlen, Würdigen, Geistvollen, am ungeeignetsten, wo es tiefere Seelenzustände und Kämpfe darzustellen gilt. Auch ist es fast immer nur der Humor und Witz des Dichters, welchen wir hören. Meist gesucht und gekünstelt, zeigt er nur selten Fülle und Tiefe.

Von seinen Dramen (er schrieb schon früh eine Trochäentragödie „Die Tochter des Kadmus") haben sich nur die im Druck erschienenen erhalten. Es sind die Lustspiele: Der gläserne Pantoffel (worin das Märchen vom Aschenbrödel sinnreich mit dem vom Dornröschen verbunden ist, 1823); Berengar (1824); Der Schatz des Rampsinit (1824), wohl von allen das geistvollste, und Der Thurm mit sieben Pforten (1825), sowie das Schauspiel Treue um Treue (1825), welches in diesem Jahr auch in Erlangen aufgeführt wurde. Sie bewegen sich sämmtlich auf dem Boden und in den Formen der neuen romantischen Schule. Besonders hat Tieck zum Vorbild gedient, nur daß Platen den Aufbau der Handlung ernster in's Auge gefaßt, sich minder willkürliche Abschweifungen erlaubt und der sprachlichen Behandlung die größte Sorgfalt zugewendet hat. 1826 folgte Die verhängnißvolle Gabel, ein gegen die Schicksalstragödie gerichtetes satirisches Lustspiel in aristophanischer Form, nur daß auch hier wieder romantische Vers- und Strophenformen eingemischt sind. Es ist ohne Zweifel die geistvollste und künstlerischeste dramatische Satire, die gegen diesen Gegenstand erschienen ist, und als literarische Satire überhaupt auch der Form nach völlig tadellos. Der Versuch, auf diesem Wege ein neues nationales Lustspiel in's Leben zu rufen, muß dagegen als ein unhaltbarer bezeichnet werden. Platen erneuerte ihn in seinem Romantischen Oedipus (1828), in dem er nicht nur einzelne Auswüchse der Romantik, sondern auch diese noch selber

verspottete, wobei die Spitze seiner Satire in der persönlichsten Weise gegen Immermann gerichtet war. Niemand wird es Platen verdenken, daß er den Angriff Immermann's satirisch zurückwies. Allein seine Feindseligkeit gegen diesen kennt keine Grenzen, sie geht weit über die der Satire hinaus. Man hat das Gefühl, daß sich der Aristokrat weit mehr, als der Dichter, durch ihn verletzt fühlte, und jener kleinlich genug war, sich in der gehässigsten Weise zu rächen. Dabei gab sich Platen nach zwei Seiten hin selbst arge Blößen. Er griff die Romantik an, ohne zu bemerken, daß er sich noch immer auf ihrem Boden befinde. Die Phantastik des Aristophanes war ja grade von den Romantikern selbst erst empfohlen worden, und daß er sie mit einer Menge romantischer Formen versetzte, entspricht nur den Recepten derselben. Außerdem zeigt sich Platen am Schluß auch noch selbst und in ungleich gesteigertem Maße mit den Fehlern behaftet, deren er Immermann zeiht: dem poetischen Dünkel, der literarischen Anmaßung. Das Beste des Stücks ist der den Eingang bildende erste Act. Wie weit auch der Dichter in der Verspottung hier geht, so lassen wir es uns doch gern gefallen, weil er ganz im Tone des ächten Humors, der ächten Satire bleibt und in der Behandlung der Form durchaus trefflich und in hohem Grade ergötzlich ist. Dies verliert sich aber mehr und mehr in der Oedipusparodie. Die Erfindung entspricht hier nicht mehr der Länge und Breite der Behandlung, und am Schlusse vermag das beleidigte Selbstgefühl des Dichters den allgemeinen, auf die Sache gerichteten poetischen Standpunkt der Satire nicht mehr festzuhalten, er geht zu den hämischesten persönlichen Angriffen über.

Nur einmal noch versuchte sich Platen in der dramatischen Form, in dem geschichtlichen Drama Die Liga von Cambrai (1832). Dem romantischen Apparat hatte er diesmal völlig entsagt. Der Gegenstand ist mit streng geschichtlicher Treue, mit einfach edler Würde behandelt. Es fehlt, wie man schon sagte, nichts als die Hauptsache daran, nämlich das Drama. Es giebt weder Helden, noch Gegenspieler, oder vielmehr beide sind unsichtbar. Der Held ist der venetianische Staat; der Gegenspieler ist die Liga von Cambrai. Die letztere ist nur durch eine einzige Person, den spanischen Gesandten, in schwächlicher Weise vertreten. Auch hat das Stück keinen Abschluß. Es bricht einfach ab. Platen bewies damit, wie wenig er fähig war, Immermann als Dramatiker zu beurtheilen. Die Werke nur weniger deutscher drama-

tischer Dichter haben aber eine ähnliche Verbreitung wie die Platen's gefunden. Man glaubt, daß von seinen Werken, daher auch von den dramatischen, mehr als 30,000 Exemplare verkauft worden sind. Gleichwohl haben seine Dramen noch nicht den Weg zum Herzen des Volks gefunden.

Nicht so glücklich erging es einem andern Dichter der Zeit, der, ebenfalls von der Romantik ausgehend, bis zum letzten Augenblick treu zu ihr hielt. Als Lyriker und Erzähler sich ebenfalls eines großen Beifalls erfreuend, sind seine dramatischen Werke, bei gewiß nicht minderem dramatischen Talent, heute so gut wie vergessen. Joseph Freiherr von Eichendorff*), geb. 10. März 1788 auf Schloß Lubowitz in Oberschlesien, gest. 26. November 1857 zu Neiße, war schon als Dichter berühmt, als er 1828 zuerst mit Meierbeth's Glück und Ende hervortrat, eine tragische Parodie mit Gesang und Tanz. Es folgten das Trauerspiel Ezelin von Romano (1828), Der letzte Held von Marienburg (1830) und das romantische Lustspiel: Die Freier. Man rühmt besonders den beiden letzten dieser Dichtungen sowohl dramatisches wie theatralisches Talent nach, klagt aber andrerseits über das Vorherrschen der Lyrik und die darin enthaltenen phantastischen Wunderlichkeiten. Nur „Der letzte Held von Marienburg" scheint einer Aufführung (in Königsberg) gewürdigt worden zu sein. Eichendorff gab uns auch noch einige Uebersetzungen Calderon'scher geistlicher Dramen (Der göttliche Orpheus — Der Maler seiner Schande — Die eherne Schlange — Amor und Psyche — Der Waldesdemuth Krone — Der Sünde Zauberei), Stuttg. 1853 und eine Geschichte des Dramas, Leipzig 1854.

Ein dramatisch stärker beanlagtes, die Bühne entschiedener in's Auge fassendes und von ihr auch vielfach gefördertes Talent stellt sich in Gotthelf August Freiherrn von Maltitz dar, geb. 9. Juli 1794 zu Königsberg, gest. 7. Juni 1837 in Dresden, wo er seit 1832 lebte. Er hatte mit dem Widerspruch eines freien, auf Unabhängigkeit dringenden Geistes und eines mißgestalteten Körpers zu kämpfen. Dies gab seiner Seele eine Verbitterung, in der auch sein Hang zur Satire

*) Joseph Freiherrn v. Eichendorff's sämmtliche Werke. Zweite Auflage, Leipz. 1864, mit biographischer Einleitung. — S. auch A. Schöll in den Wiener Jahrbüchern 1836 Bd. 75 S. 96 und Bd. 76 S. 58, — sowie Gödeke, Grundriß III. S. 292.

wurzelt, und die mit den Jahren mehr und mehr überhand nahm. Wie sehr er gegen jenen Widerspruch ankämpfte, beweist, daß er, seiner Mißgestalt trotzend, sich nicht nur für das Forstfach entschied, sondern sich auch 1812 als Freiwilliger am Freiheitskampfe betheiligte. Dieser gegen allen Druck ankämpfende Geist tritt auch in seinen poetischen Werken hervor. Seine literarischen Versuche reichen bis zum Jahre 1816 zurück. Als Dramatiker trat er aber erst 1826 öffentlich mit dem vieractigen Trauerspiel Schwur und Rache auf. Ihm folgte Hans Kohlhas (1827 aufgef., 1828 gedr.), womit er seinen Ruf als Dramatiker begründete. Größeren Erfolg aber hatte das zweiactige Schauspiel: „Der alte Student" (1828), in dem er für die Sache der Polen eintrat und durch Rührung auf die Herzen der Zuschauer wirkte. Er überredete die Schauspieler des Königstädtischen Theaters, die von der Censur gestrichenen, gegen Rußland gerichteten Stellen zu sprechen, was ihm die Ausweisung aus Berlin und Preußen zuzog. Von seinen übrigen Dramen, den Schauspielen Der Dichter und der Uebersetzer (1829), Das Pasquill (1829) und Oliver Cromwell (1831) und dem einactigen Schwank „Die Leibrente" hat nur noch das letzte größeren Erfolg und weitere Verbreitung gehabt. So viel Witz Maltitz im persönlichen Umgang und in seinen satirischen Schriften zeigte, so leiden seine dramatischen Arbeiten doch öfter an Flachheit und Breite. Es fehlte ihm überhaupt an genügender künstlerischer Durchbildung. Besondere Hervorhebung aber verdient, daß er der Erste war, welcher den politischen oppositionellen Geist, wenn auch noch vorsichtig, in das Drama einführte.

Eine ungleich bedeutendere Stellung nimmt in der Geschichte des neuesten deutschen Dramas, obschon keines seiner Dramen die Bühne beschritten hat, Christian Dietrich Grabbe*) ein. Am 11. December 1801 zu Detmold in engen, trüben Verhältnissen geboren, sein Vater war Zuchthausinspector, gewann er früh einen Einblick in das Elend und die Verkommenheit des menschlichen Lebens. Daneben aber wurde durch die Liebe der Eltern zu dem beanlagten einzigen Sohn in ihm

*) Immermann, Grabbe. Erzählung, Charakteristik, Briefe im 2. Theil seiner Memorab. Hamb. 1843. — Chr. D. Grabbe's sämmtliche Werke. Herausg. von O. Blumenthal. 4 Bde. Detmold 1874. — Gödeke, Grundriß III. S. 508.

eine hohe Meinung von sich und seinen Fähigkeiten geweckt und genährt. Der Trieb, genial zu erscheinen, trat mit den Jahren immer stärker in ihm hervor. In keinem Dichter der Zeit gewann die Originalitätssucht derselben eine gleich gefährliche Stärke. Sie verleitete ihn zur Vernachlässigung seiner Studien und zu ausschweifendem Lebensgenuß. 1819 bezog er, das Recht zu studiren, die Universität Leipzig und gerieth hier in wüste Gesellschaft. Je weniger seine Mittel hierzu ausreichten, in desto niedrigere Lebensgewohnheiten ward er gerissen. Obwohl von Natur aus ein großes Talent, vernachlässigte er doch dessen Aus- und Durchbildung, so daß es trotz aller künstlichen Steigerung immer den Charakter des Fragmentarischen behielt. Diese Halbheit seines inneren Wesens drückte sich um so mehr auch in seiner äußeren Gestalt und Gesichtsbildung aus, als er schon früh seine Gesundheit zerstört hatte und bald auch in Noth gerieth. In einer vollständigen Verkennung seiner Anlagen und Begabung ging er längere Zeit damit um, sich der Bühne zu widmen. Seiner Umgebung an Geist überlegen und reich an außergewöhnlichen, glänzenden Einfällen, wurde er immer mehr in dem Glauben an seine Genialität bestärkt. Derselbe wuchs zu solcher Höhe empor, daß er in einem wehmüthig lächerlichen Contrast zu seiner Lage stand, was ihn zwischen Anmaßung und Kleinmuth in bedenklicher Weise auf und nieder schwanken ließ. Bezeichnend dafür ist die Stelle eines Briefes, mit dem er Tieck sein erstes Drama den H e r z o g v o n G o t h l a n d (1822) übersendete:

„Im Bewußtsein — heißt es in einer Nachschrift desselben — daß ich wenigstens etwas Ausgezeichnetes, wenn auch nicht Gutes geleistet habe, fordere ich Sie auf, mich öffentlich für einen frechen, erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel der Production der heutigen Dichter ähnlich finden."

Wogegen es in einem etwas späteren Brief, in dem er sich Tieck als Schauspieler empfiehlt und dafür unter Andrem anführt, daß er seine Stimme ohne Anstrengung vom feinsten Mädchendiscant bis zum tiefsten Basse moduliren könne und er im Augenblick keine Rolle wisse, die er binnen zwei Wochen sich nicht zu spielen getraue, in völligem Kleinmuthe heißt:

„Wie ich übrigens klein anfangen und mich in alle Schranken fügen werde, kann ich Ihnen nicht genug versichern, und wenn Sie nun gar sich herablassen wollten, mich während dieser Zeit der Niedrigkeit bisweilen Ihrer Belehrung zu würdigen, so hätte ich Ursache, der gesegnetsten und einflußreichsten Periode meines Lebens entgegenzublicken. Und bekäme ich auch nur eine Gage von 200 Thalern,

so würde ich in diesem Falle selbst den reichsten Banquier in Deutschland nicht beneiden."

Tieck, der sich seiner weiterhin annahm, verkannte nicht daß in dem schon durch seine Länge monströsen Gothland Züge eines eigenartigen Talents, Züge wirklicher Dichterkraft seien, aber er wies auch mit Ernst darauf hin, daß der Zug des Dichters zum Bizarren, Uebertriebenen, Gräßlichen, Cynischen und Pessimistischen nicht nur seine Poesie, sondern auch sein Leben zu zerstören drohe. Dieselbe zügellose Willkür, mit der er hier die Charaktere behandelte, zeigt sich auch in der Behandlung des Verses, und bei allem Scheine von Genialität, ja von dieser im Einzelnen sogar selbst macht sich darin doch eine ermüdende Breite, ja hier und da selbst, Flachheit und Leere bemerkbar. Mit Recht hat man von diesem zu seinem Unglücke von nicht Wenigen sehr überschätzten Werke gesagt, daß sich darin die Schwäche als Stärke geberde.

Das nächste Stück war ein Lustspiel: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Der Dichter usurpirt hier den Boden, welchen die Romantiker dem Lustspiele angewiesen, den Boden der Willkür, sogar noch für die Darstellung der unmittelbaren Gegenwart. Es läßt sich denken, zu welchen barocken Sprüngen dies die Phantasie eines Dichters verführte, der schon in der ernsten historischen Darstellung hierin so Großes geleistet hatte. Gödeke meint daher, es sei Alles darin, was der Titel verheiße, bis auf die tiefere Bedeutung. So reich dieses in Berlin entstandene und mit dessen kaustischem Witz geschwängerte Stück auch an spaßhaften, originellen Einfällen ist, so kommt es doch zu keiner behaglichen Stimmung. Das Ganze entläßt unbefriedigt.

Wie hätte dies aber erst in einem Stück anders sein können, in dem, wie in dem kleinen Drama: Nanette und Maria, ausgesprochenermaßen „Leben und Liebe wie eine Seifenblase" behandelt erscheinen sollte. Erst in dem Fragmente Marius und Sulla schlug der Dichter einen gehalteneren, bedeutenderen Ton an. Er ist hier sichtbar von der Größe des Gegenstands ergriffen und faßt seine Kraft mit Würde zusammen. Die Sprache, besonders die Prosa, zeigt eine große epigrammatische Schärfe, die freilich nicht frei von Manier ist. Der an Grabbe gerühmte geschichtliche Blick tritt hier zum ersten Male hervor. Jedenfalls war man berechtigt, an dieses

Fragment, das schon um 1823 entstanden, 1827 aber neu überarbeitet worden war, die größten Erwartungen zu knüpfen, wenn auch die sich darin offenbarende Kraft mit den Forderungen des Dramas und der Bühne sich noch auseinander zu setzen hatte.

Alle diese Dichtungen erschienen 1827 im Druck, nebst einer Abhandlung über Shakespearomanie, die wohl dadurch hervorgerufen worden sein mochte, daß man ihm die Nachahmung dieses Dichters mehrfach zum Vorwurf gemacht und doch auch wieder den großen Abstand von diesem betont hatte. Obschon Grabbe darin seine Verehrung Shakespeare's betheuerte, so ist dieser Aufsatz doch als ein Vorläufer der „Shakespearestudien" des Herrn von Rümelin zu betrachten, der die Andeutungen Grabbe's nur weiter ausführte. Im Einzelnen enthält er, wie diese, ganz schätzenswerthe Bemerkungen. Das Ganze aber beweist, daß beide von der Organisition der Shakespeare'schen Dramen keinen Begriff hatten, sondern immer nur an dem Außenwerke herummäkelten. Auch der Goethe'sche Faust ließ Grabbe nicht ruhen. Er glaubte diesen Stoff noch viel gewaltiger gestalten zu können und verband ihn zu diesem Zweck mit dem Don Juan-Motiv. Er wollte in seinem Don Juan und Faust die zwei Seelen des Goethe'schen Faust in zwei Individuen verkörpern, um sie schließlich in der Liebe zu einem und demselben Gegenstande (Anna) zu Grunde gehen zu lassen. Er übersah dabei nur, daß sein Faust noch immer jene Zweiseitigkeit des Verlangens und Strebens behielt, daß er bei ihm zuletzt ganz so wie Don Juan im Sinnlichen auf- und untergeht und es daher dessen gar nicht bedurfte. Was in seiner Dichtung bedeutend ist, gehört theils Goethe und Tirso de Molina ganz unmittelbar an, theils ist es von ihnen doch angeregt, im Uebrigen finde ich nur noch einen bedeutenden Zug in der größeren Macht, die Faust hier nach seinem Vertrage über Mephisto besitzt, jedoch nur in für ihn verhängnißvoller Weise geltend zu machen vermag. Doch auch von diesem Zug ist von Grabbe nur ein kleinlicher Gebrauch gemacht worden. So hoch Don Juan und Faust (1829) von einzelnen Beurtheilern gestellt wird, rechtfertigt dieses Stück, nach meinem Dafürhalten, in keiner Weise die durch Marius und Sulla erregten Erwartungen. Erst in den Hohenstaufendramen: Kaiser Friedrich Barbarossa (1829) und Kaiser Heinrich VI. (1830) erscheint Grabbe wieder auf gleicher Höhe. Die Bemühungen des Dichters, der Bühne durch

sie näher zu treten, erreichten indeß nicht ihren Zweck. Auch sonst ließ er es jetzt nicht an Bemühungen fehlen, sich emporzuarbeiten. Seit 1827 hatte er seinen phantastischen Schauspielerideen völlig entsagt, ja war sogar in eine amtliche Stellung, als Militärauditeur mit einem Gehalte von monatlich 16 Thalern, eingetreten, die ihm allerdings in keiner Weise genügen konnte. Die Hohenstaufendramen sind von den ausgeführten metrischen Dramen des Dichters gewiß das Bedeutendste. Obschon der Flug desselben zuweilen in's Phantastische zu zerflattern droht, so hat er diese Neigung im Ganzen doch zu beherrschen gewußt. Die Charaktere sind kraftvoll gezeichnet, der Ausdruck ist maßvoller, als man es sonst an Grabbe gewöhnt ist, die Sprache, wenn auch nicht immer formschön (die Verse sind zum Theil ziemlich leichtfertig behandelt), ist meist charakteristisch. Doch fehlt es auch nicht an manchem Leeren und Schwülstigen. Ich will dafür nur die Begrüßungsrede ausheben, welche Kaiser Friedrich I. mit seiner Gemahlin Beatrice wechselt.

Beatr. Verzeihe, daß die Mücke kam, um sich
In deiner Sonne wieder zu beleben.

Kais. O Heil und überird'scher Glanz der Sonne,
In deren Strahl solch Mücken sich erfreun.
— — — — — — — Nicht mehr beneid' ich
Die Seligen im Paradiese, da,
Ich hör's, ich wohn' in deines Busens Glanze.

Grabbe scheint es seitdem ganz aufgegeben zu haben, die Bühne bei seinen Arbeiten mit in Betracht zu ziehen. Ihre Forderungen schienen auch wirklich den Flug seines eigenthümlichen Talents zu hemmen, das seine Stärke nicht in der folgerichtigen Composition, in dem festen Aufbau, in der energischen Structur des Dramas und in der ausgeführten dramatischen Entwicklung der Charaktere hatte. Sein Feld war die phantasievolle, geistreiche Skizze, die sich weder nach Raum, noch nach Zeit einschränken lassen wollte. Der Raum der Bühne war ihm zu eng, Weltbegebenheiten darauf darzustellen. Er wollte sie in ihrer ganzen Breite, ihrer ganzen Fülle und in unmittelbarer Gegenwart entfalten. In dem Operiren mit Massen fühlte er sich am wohlsten. Nicht Berichte von Schlachten konnten seinem Geiste genügen, die Schlacht selbst mußte es sein. Grade hier verfahre er, wie Immermann sagt, mit einer solchen genialen Leichtigkeit,

daß man ihn einen Blücher der Phantasie genannt habe. Schon in Friedrich Barbarossa bezog er den hinter der Scene wüthenden Kampf mit in die Darstellung ein. Wir hören von dort aus den Erzbischof von Mainz und Barbarossa ihr Heer commandiren, die Lombarden, das mailändische Todesbanner, die Deutschen in Kampfrufe ausbrechen, bis sich die Schlacht zuletzt auf die Bühne selber verpflanzt. In „Napoleon oder die hundert Tage" hat der Dichter aber jeder Beschränkung entsagt. Selbst die Fessel des Verses ist abgeworfen. Bild drängt sich auf Bild, Gestalten kommen und gehen im wilden Durcheinander. Ueberall spielt die Menge mit. Dabei ist Alles lebendig, voller frappanter Gedanken und Charakterzüge und aus dem wilden Gewimmel heben sich die Hauptgestalten und über alle Napoleon selbst bedeutend empor. Im ähnlichen Geist ist sein Hannibal (1835) und bei schon sinkender Kraft auch noch die Hermannsschlacht (1838) geschrieben; beide in Düsseldorf, wohin er sich nach seiner Flucht aus der Ehe, die er 1833 geschlossen hatte, auf Einladung Immermann's 1834 begab. Seine Gesundheit war damals schon völlig zerrüttet, und sein Zustand verschlimmerte endlich sich so, daß er sich doch wieder der Heimath zuwenden und in dem Haus seiner Gattin Aufnahme suchen mußte und fand. Am 12. Sept. 1836 verschied er hier in den Armen der Mutter. Der Geschichtschreiber hat einer Erscheinung wie der Grabbe's gegenüber einen schwierigen Stand. Der Ueberschätzung hat sie seine Fehler, Irrungen, Schwächen, der rücksichtslosen Verurtheilung desselben die eigenthümlichen und bedeutenden Seiten seiner Dichternatur entgegenzuhalten. Dies scheint fast auf einen Widerspruch hinauszulaufen. Ein Widerspruch aber war das ganze Leben des unglücklichen Dichters — wie sollten daher seine Werke wohl davon frei sein? „Er konnte nicht anders sein, als er war — sagt Immermann in seiner Mittheilung über den Dichter — und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten."

Eine gewisse geistige Verwandtschaft zeigen die dramatischen Werke eines andern, in vielen Beziehungen doch so verschiedenen Schriftstellers, der, auf einer ungleich solideren Grundlage stehend, mit einer ungleich größeren, umfassenderen Bildung und Intelligenz große, berechtigte Erwartungen erregte, seiner wissenschaftlichen und poetischen Laufbahn aber noch viel früher entrissen wurde. Georg Büchner,*) geb.

*) Georg Büchner's Sämmtliche Werke ꝛc. von Karl Emil Franzos.

17. Oct. 1813 zu Goddelau bei Darmstadt, studirte in Straßburg (von 1831—33) Zoologie und Anatomie, obschon er nach dem Wunsche seines Vaters auch die rein medizinischen Wissenschaften betreiben sollte, um später die ärztliche Carriere ergreifen zu können. Der Sinn des jungen Studenten ging auf's Allgemeine, das philosophische Interesse überwog. Er trat in Straßburg gerade in die Stürme der revolutionären Bewegung ein, doch war er schon vorher Republikaner und wahrscheinlich auch Atheist; zugleich aber von einem tiefen Natur- und Humanitätsgefühle beseelt. Auch die Dichtung übte großen Einfluß auf ihn aus, besonders waren es neben Goethe und Shakespeare die Romantiker, nicht minder die neuen französischen Dichter und mehr als Alles die Volkspoesie, welche ihn interessirten. Doch kennt man von eignen poetischen Productionen aus jener Zeit nichts, als einige Gedichte von keinem besonderen Werth. Die Politik und die Revolution nahmen bald sein ganzes Interesse in Anspruch. Er gehörte der revolutionären Parthei an, obschon er an den Sieg einer revolutionären Bewegung in Deutschland nicht glaubte und daher auch von jeder Action dringend abrieth. Um so mehr ist es zu verwundern, daß Büchner, als er 1833 die Universität Gießen bezogen hatte, sich hier sehr bald der activen Bewegung anschloß, obschon der hier an ihrer Spitze stehende Weidig, von ganz anderen Ansichten ausgehend, ganz anderen Zielen als die seinigen sein konnten, zustrebte. Franzos glaubt es nur aus dem ihm von seinem Vater auferlegten Zwange, die ärztlichen Fachwissenschaften jetzt zu studiren, erklären zu können, der ihn in die mißmuthigste Gemüthsstimmung versetzt habe. Allein würde er in der Liebe, die er inzwischen zu einem schönen Mädchen gefaßt hatte, dafür nicht Ersatz haben finden können, zumal es wohl nur diese Liebe war, die ihn, der sich sonst in Allem heimlich dem väterlichen Willen widersetzte, wenigstens hierin willfährig machte, weil es der sicherste Weg zu einer baldigen Vereinigung mit der Geliebten schien? Liegt nicht der Grund jenes Verhaltens vielmehr in der pessimistischen Weltanschauung, zu der er durch sein Studium der Natur, der Geschichte und Philosophie gebracht worden war. „Ich fühlte mich, schreibt er nach dem Studium der französischen Revolution an seine Braut, wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen.

Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich." Gewiß wenigstens ist, daß in der Art, wie er sich damals gegen seine innerste Ueberzeugung in den Strudel der revolutionären Bewegung reißen ließ, selbst etwas Fatalistisches lag. Aus dieser selben pessimistischen Weltanschauung ist nun auch sein Trauerspiel „Danton's Tod" hervorgegangen. Er hat sie hier seinem Helden in die Seele gelegt. Sie tritt auch später aus den Lustspielen Leonce und Lena, nur in veränderter Form, in verändertem Geiste wieder hervor.

Danton's Tod wurde in halber Gefangenschaft, in der beständigen Aussicht durch Verrath als Verschwörer den Gerichten überantwortet zu werden, in dem elterlichen Hause geschrieben, wohin ihn der Vater berufen hatte, um ihn vor der Versuchung zu schützen, sich in die revolutionären Umtriebe zu mischen, von wo aber der Sohn heimlich noch fort und fort conspirirte. Er wurde damals gleichsam von den Verhältnissen in die Poesie getrieben. Der Gedanke, die französische Revolution zu einer politischen Tendenzdichtung zu benutzen, war ihm möglicher Weise schon früher gekommen, jetzt aber machte die Noth ihn zum Dichter, da er sich damit einen Erwerb für den Fall der Flucht schaffen wollte. Es ist im hohen Grade bewundernswerth, daß dies Alles den Poeten in ihm nicht zu lähmen, sondern im Gegentheil nur zu steigern vermochte, daß er dies eigenartige Werk in einem durchaus künstlerischen Geiste entwarf und trotz aller Bedrängniß und Eile in diesem auch durchführte. Von der Stimmung, in der es geschrieben war, giebt der Brief, mit dem er es fertig an Gutzkow sandte, den besten Aufschluß. Es geschah zu der Zeit, da seine Theilnahme an der Verschwörung bereits verrathen worden war. Dieser Brief lautet:

„Mein Herr! Vielleicht hat es Ihnen die Beobachtung, vielleicht, im unglücklicheren Fall, die eigne Erfahrung schon gesagt, daß es einen Grad von Elend gibt, welcher jede Rücksicht vergessen und jedes Gefühl verstummen macht. Es gibt zwar Leute, welche behaupten, man solle sich in einem solchen Falle lieber zur Welt hinaushungern, aber ich könnte die Widerlegung in einem seit Kurzem erblindeten Hauptmann von der Gasse aufgreifen, welcher erklärt, er würde sich todtschießen, wenn er nicht gezwungen sei, seiner Familie durch sein Leben seine Besoldung zu erhalten. Das ist entsetzlich. Sie werden wohl einsehen, daß es

ähnliche Verhältnisse geben kann, die Einen verhindern, seinen Leib zum Nothanker zu machen, um ihn von dem Wracke dieser Welt in das Wasser zu werfen, und werden sich also nicht wundern, wie ich Ihre Thüre aufreiße, in Ihr Zimmer trete, Ihnen ein Manuscript auf die Brust setze und ein Almosen absordere. Ich bitte Sie nämlich, das Manuscript so schnell wie möglich zu durchlesen, es im Fall Ihnen Ihr Gewissen als Kritiker dieß erlauben sollte, dem Herrn Sauerländer zu empfehlen, und gleich zu antworten. Ueber das Werk selbst kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß unglückliche Verhältnisse mich zwangen, es in höchstens fünf Wochen zu schreiben. Ich sage dieß, um Ihr Urtheil über den Verfasser, nicht über das Drama an und für sich zu motiviren. Was ich daraus machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte gegenüber roth zu werden; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen" ꝛc.

Gutzkow, tief ergriffen und interessirt, versäumte nichts, dem unglücklichen Verfasser der Dichtung zu helfen. Das Sauerländer'sche Geld traf jedoch erst in Darmstadt ein, nachdem Büchner sich fast wie durch ein Wunder vor seinen Verfolgern nach Frankreich gerettet hatte.

Büchner hat Danton in dieser Dichtung zu seinem Helden gemacht und ihm viel von seiner eignen Natur, seinem eignen Geiste geliehen. Er behandelte darin dessen Sturz und den seiner Parthei durch Robespierre und den Berg. Es ist zwar sonst nirgends zu erfahren, daß Büchner Grabbe's spätere Dramen gekannt habe, seine Darstellungsweise nähert sich jedoch, was die äußere scenische Behandlung betrifft, sowohl diesen, wie den Lenz'schen Lustspielen an. Er ist beiden an Geist, wahrer Originalität, künstlerischem Feingefühl, Kenntniß der menschlichen Seele und, was die Hauptsache ist, an lebendiger Gestaltungskraft überlegen. Seine Figuren sind alle lebensvoll, interessant und bedeutend. Von dramatischer Composition, von dramatischem Aufbau ist bei ihm eben so wenig wie bei jenen Dichtern die Rede. Es ist eine Reihe zum Theil engbegrenzter, rasch hintereinander, gleichsam in ununterbrochnem Flusse sich folgender Bilder, die sich, jedes eine lebendige Situation bildend, zu einem großen Gemälde zusammenschließen. In dieser Sprache, die aus der Fülle geschöpft und durch und durch originell und geistreich ist, erscheint nichts leer, erscheint selten etwas gesucht, nirgend etwas von hohler Phrase und von tendenziöser Rhetorik. Es ist Alles individuelles, unmittelbar

aus den Charakteren und ihren Zuständen hervorquellendes Erlebniß.

„Wir werden — sagt Gutzkow in seiner Kritik dieses Stücks — hingerissen von diesem Inhalte, welcher mehr aus Begebenheiten, als aus Thaten besteht, und erstaunen über die Wirkung, welche eine Aufführung dieser Art auf dem Theater annehmen müßte, eine Aufführung, die unmöglich ist, weil man Haydn's Schöpfung nicht auf der Drehorgel leiern kann."

Büchner hat sich noch mehrmals im Drama versucht, nur noch ein Lustspiel und das Fragment eines bürgerlichen Trauerspiels sind uns aber erhalten geblieben. Danton's Tod ist von allen Stücken das weitaus bedeutendste, nichtsdestoweniger nehmen aber auch die beiden anderen das Interesse in hohem Grade in Anspruch. Konnte ich am Danton rühmen, daß das Originelle darin fast niemals gesucht erscheint, so läßt sich dies von Leonce und Lena um so weniger behaupten. Der Begriff, den Büchner vom Lustspiel überhaupt oder doch von der Gattung hatte, die ihm hierbei vor Augen stand, erklärt dies allein. Er wollte darin das Groteske mit dem Anmuthig-Poetischen verbinden. Ich glaube, daß er hier hauptsächlich durch Tieck und Brentano angeregt worden ist. Auch Shakespeare's: „Wie es euch gefällt" mag mit auf ihn eingewirkt haben. Sein König Peter und dessen Hof erinnern an Tieck's König Gottlieb. Auch die Satire auf die Kleinstaaterei erinnert an den gestiefelten Kater. Prinz Leonce, von dem man nicht recht weiß, ob sein blasirter Pessimismus der Langeweile, oder diese seinem Pessimismus entspringt, hat unstreitig viel von Büchner's eigner Natur und eignem Wesen, doch auch manches Verwandte mit dem Prinzen Zerbino und Brentano's Ponce de Leon. Selbst von Shakespeare's Jacques dürften einige Züge mit eingeflossen sein. Lena und die Mondscheinscene im Garten erinnern wenigstens sicher an verwandte Stimmungen in „Wie es euch gefällt", auf welches der Dichter im Motto ja hinweist. Das Gesuchte der Charakteristik zeigt sich auch in der Sprache, nicht blos in den Gedanken und Bildern, sondern noch mehr in den Wortspielen. — Dagegen ist das bereits weitausgeführte Trauerspiel Wozzeck, um dessen Entdeckung und Herstellung Franzos sich große Verdienste erworben, in seinem an L. Wagner erinnernden cynischen, bis zur Brutalität gehenden Naturalismus wieder ganz objectiv in der Darstellung. Es ist die Brutalität des Lebens, welche der Dichter hier halb mit

Schauder halb aus Mitleid mit dem darunter leidenden Theil der Menschheit schildert. Büchner war Socialist, nicht aus Ehrgeiz oder aus Doctrinärismus, sondern aus eben diesem lebendigen Mitgefühle. Der socialdemokratische Geist blickt daher unheimlich mahnend aus diesem Stücke hervor. Schwerlich würde zwar Büchner die Ansichten und Ziele der heutigen Socialdemokratie getheilt haben, weil er überhaupt alles nicht zu Verwirklichende ablehnte. Doch ist es immerhin möglich, daß er sich grade so fatalistisch an ihr betheiligt hätte, wie damals an dem Gebahren der activen republikanischen Parthei. So abstoßend, ja abschreckend diese Dichtung auch wirkt, so hat man doch noch den Eindruck, daß sie nur der Seele eines wirklichen Künstlers entsprungen sein kann. Daher man sich von ihren wechselnden Bildern wie von einem wilden Traum gefangen genommen fühlt, den man mit athemloser Spannung verfolgt und aus dem man hochaufathmend, wie erlöst, endlich erwacht. Ein Traum, der, wenn auch nicht das volle Leben, aber doch ein Stück Leben ist. Gewiß befand sich Büchner nicht auf dem rechten Wege zur Poesie, und noch weniger zum Drama, aber von allen Dichtern, die uns statt wahrer Kunstwerke nur Curiositäten gegeben haben, an denen unsre dramatische Literatur so reich ist, war er, besonders, wenn wir seine seltsam poetische Entwicklung und seine Jugend in Betracht ziehen, der weitaus genialste und bedeutendste. Büchner trug sich noch mit zwei anderen Dramen, von denen das eine die Geschichte des Florentiners Pietro Aretino behandeln sollte. Auch hat er neben verschiedenen anderen poetisch-philosophischen und naturwissenschaftlichen Arbeiten die Uebersetzung zweier Dramen von Victor Hugo, Maria Tudor und Lucrezia Borgia, verfaßt (1835 gedr.). Obschon er mit den Jungdeutschen Manches gemein hatte und an der von Gutzkow und Wienbarg (1887) herausgegebenen „Deutschen Revue" betheiligt war, so war er von ihnen doch auch durch Vieles geschieden und rechnete sich selbst nie dazu. Er hat sich darüber in einem Briefe vom 1. Januar 1836 klar ausgesprochen.

„Uebrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten Jungen Deutschland, der literarischen Partei Gutzkow's und Heine's. Nur ein völliges Mißkennen unsrer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei. Auch theile ich keineswegs ihre Meinung über die Ehe und das Christenthum... Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas, das mit all diesen Streitfragen nichts zu

thun hat; ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen. Ich habe darüber meine eignen Gedanken."

Dieser Hinweis auf seine weitere dramatische Thätigkeit muß uns noch besonders den frühen Tod dieses talentvollen Dichters beklagen lassen, der, kurz nachdem er zum Privatdocenten an der Universität Zürich ernannt worden war, am 21. Februar 1837 durch ein hitziges Fieber, erst 23½ Jahr alt, dem Leben entrissen wurde.

In einem tiefen Contrast zu all diesen theils originalitätssüchtigen, theils wirklich genialen dramatischen Anläufen steht die Erscheinung einer Dichterin, welche übrigens schon früher als Büchner hervortrat, aber erst jetzt eine größere Bedeutung gewann, indem sie bei bescheidener Beschränkung in Anlehnung an Iffland und Bauernfeld das Familienleben der mittleren und höheren Gesellschaftsklassen zum Gegenstand ihrer Darstellung machte. Maria Amalia, Herzogin von Sachsen,*) Schwester des Königs Johann, geb. am 10. August 1794, gest. 18. September 1870, ließ schon 1817 unter dem Namen Amalia Heiter ein Schauspiel Die Abentheuer der Thorenburg auf dem Dresdner Hoftheater zur Aufführung bringen. Seitdem beschränkte sich ihre dramatische Muse lange ganz auf den intimeren Familienkreis. Erst 1829 trat sie wieder öffentlich mit den Schauspielen Der Krönungstag und Mesru, König von Bactriana auf. Mit dem Lustspiel Lüge und Wahrheit (zuerst 1834 in Berlin gegeben) betrat sie den eigentlichen Wirkungskreis ihres Talents. Es hatte einen Erfolg, der noch viele andere nach sich zog. Von den vielen Stücken, die sie der Bühne gab, seien noch die Lustspiele Die Braut aus der Residenz (1834), Der Oheim (1835), Der Majoratserbe (1838) und das Schauspiel Der Landwirth (1836) hervorgehoben. Sie haben durch fast ein Vierteljahrhundert, unterstützt von einer ihren Forderungen besonders entsprechenden Schauspielkunst, das deutsche Theater durch ihre liebenswürdige Natürlichkeit, ihre psychologische Feinheit und einen herzlichen Humor erfreut.

Hier finden auch am besten die dramatischen Werke eines Schrift-

*) Siehe die Charakteristik von Robert Waldmüller in den von ihm herausgegebenen dramatischen Werken der Prinzessin Amalia, Herzogin zu Sachsen. 5 Bde. 1873 u. 74.

stellers Platz, der unter Benutzung der technischen Fortschritte des französischen Dramas an Iffland wieder anknüpfte und noch wichtiger als durch sie durch seine dramaturgische und historische Thätigkeit für die Geschichte des Dramas wurde. Philipp Eduard Devrient, geb. am 11. August 1801 in Berlin, gest. 4. October 1877 zu Karlsruhe, der zweite der als Schauspieler berühmten Brüder dieses Namens und Neffen des großen Ludwig Devrient, trat zuerst mit Operndichtungen hervor, von denen der von Marschner componirte Hans Heiling der bekannteste ist. Außer dem nach Souvestre bearbeiteten Fabrikant, einem der frühesten Ehebruchsdramen, gab er der Bühne aber auch noch die Originaldramen Das graue Männlein (1834), Die Gunst des Augenblicks (1836), Verirrungen (1838) und Treue Liebe (1841). Das zweite nähert sich in dem Grundmotive den vorgenannten Dramen der Herzogin von Sachsen, wogegen das letzte der Sentimentalität allzusehr zuneigt. Sein Hauptwerk ist die Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848—74) 5 Bände, die besonders in ihren ersten drei Theilen viel Verdienstliches enthält, obschon der Standpunkt des Verfassers, wie ich schon zu berühren hatte, hier und da ein einseitiger ist, da er das Drama und die Bühne allzusehr nur als Mittel der Schauspielkunst ansieht, auch in dieser das mittlere Talent bevorzugt und das Genie mehr als ein Hinderniß für die Entwicklung derselben ansieht, das Poetische im Drama verwirft und eine enge bürgerliche Moral als den eigentlichen Endzweck der Bühnenkunst ansieht. Das letzte trieb ihn auch zu der Verirrung, in Gemeinschaft mit seinem Sohne Otto*) einen Bühnen- und Familien-Shakespeare herauszugeben. Eduard Devrient übernahm 1844 in Dresden die Oberregie, die er, veranlaßt durch Zerwürfnisse mit seinem Bruder Emil, bald wieder aufgab und stand von 1852—1869 dem Karlsruher Hoftheater als Director und Generaldirector vor.

Auch auf historischem Gebiete trat damals ein der Bühne zugewendeter Dichter hervor, der anfänglich große Erwartungen erregte. Julius Mosen, geb. 8. Juli 1803 zu Marieney im sächsischen Voigtlande, studirte 1832 zu Jena die Rechte, begründete durch das

*) Otto Devrient, geb. 3. October 1838 zu Berlin, hat ebenfalls verschiedene Dramen geschrieben, als Zwei Könige (1867), Tiberius Gracchus (1871) und Kaiser Rothbart (1871).

epische Gedicht „Der Ritter Wahn" und durch eine Reihe zum Theil volksthümlicher Lieder, in denen sich ein freier Geist regte, seinen Ruf als Dichter, ließ sich 1834 in Dresden als Advokat nieder, wo er seine dramatische Carriere eröffnete, und erhielt 1841 einen Ruf als Dramatiker an das Hoftheater zu Oldenburg, wo er am 10. Oct. 1867 starb. Hier erschienen auch 1863 seine in 8 Bänden gesammelten Werke. Sein frühestes Drama ist, so viel ich weiß, Heinrich der Finkler, in dem sich noch romantische Einflüsse zeigen. Später schloß er sich enger an Schiller an, indem er sich die Aufgabe stellte, bedeutende Momente der Geschichte in einer vom Geiste seiner Zeit bestimmten Auffassung in bühnengemäßer Weise zur Darstellung zu bringen. Er stand aber zu sehr unter dem Einflusse der neuen, durch die Julirevolution in's Leben getretenen Ideen, um nicht auch von diesen hierbei mit bestimmt zu werden, und besaß zu wenig wahrhaft dramatische Gestaltungskraft, um nicht in's Rhetorische dabei zu verfallen. 1839 betrat er mit dem Trauerspiel Otto III., das wohl auch sein bühnenwirksamstes Werk ist, zum ersten Male die Bühne. 1841 folgte das Trauerspiel Die Bräute von Florenz. Sie erschienen mit Cola Rienzi, sowie mit Wendelin und Helena unter dem Titel „Theater" 1842 im Druck. Wie sie, fanden auch die späteren dramatischen Arbeiten Mosen's, Bernhard von Weimar (1842), Don Juan von Oestreich (1846), Der Sohn des Fürsten, bei der Kritik eine recht freundliche Aufnahme, ohne es doch auf der Bühne über Achtungserfolge hinausbringen zu können.

Neben ihm erschien damals auch noch der durch seine journalistische Thätigkeit sehr verdiente Hermann Marggraf, geb. 14. Sept. 1809 zu Züllichau, auf dem dramatischen Schauplatz mit den Tragödien Heinrich IV. (1837), Das Täubchen von Amsterdam (1839) und Elfride (1841). Er starb am 11. Febr. 1864.

Dresden, das in diesem Zeitraum überhaupt eine bedeutende Rolle in der Geschichte des Theaters und Dramas gespielt, genießt auch noch den Ruhm, daß sich von hier aus die neueste Epoche der deutschen Oper entwickelt hat. Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß die Oper überhaupt ein Kind des romantischen Geistes ist, daß für sie die Romantik selbst noch dann der eigentliche heimathliche Boden bleibt, wenn, wie es jetzt der Fall wieder wurde, die Dichtung als solche sich von dieser zurückzieht. Wir sahen, wie sie von Mozart schon

auf diesen Boden zurückgeführt wurde; der Geist der neuen romantischen Schule ward ihr aber doch erst von Carl Maria von Weber gegeben. Er ist der Begründer der aus diesem Geiste geborenen deutschen romantischen Oper geworden, und zwar spiegelt sich dieser Geist in seinen verschiedenen Opern nach den verschiedenen Richtungen hin ab, die er damals überhaupt einschlug: die volksthümliche im Freischütz, die ritterliche in Euryanthe, die von Spanien beeinflußte Richtung in Preziosa und die vom Orient beeinflußte im Oberon. Alle diese Werke sind in Dresden entstanden, und hier war es auch, wo die beiden nächst wichtigsten Vertreter dieser Richtung der Oper, Ludwig von Spohr und Heinrich Marschner, im persönlichen Umgange mit Weber ganz unmittelbare Einwirkungen von diesem empfingen. Jetzt aber wurde hier auch noch von Richard Wagner, geb. 22. Mai 1813 zu Leipzig, die neueste Phase derselben begründet, der hier seinen Tannhäuser, seinen fliegenden Holländer zur Aufführung brachte und auch schon im Geiste den Lohengrin und die Meistersinger entwarf. Wagner ist zugleich Musiker, dramatischer Dichter und Musiktheoretiker, was seiner Oper vielleicht eben so sehr geschadet wie genützt hat. Daß er mit der heroisch-historischen Oper brach und, nachdem er Rienzi geschrieben, für immer zur romantischen überging, kann ich, der ich das Romantische für das eigenste Gebiet der Oper halte, von meinem Standpunkte aus nur loben. Ein nicht geringeres Verdienst erwarb sich Wagner auch dadurch, daß er wieder auf einen organischen Zusammenhang von Musik und Dichtung in der Oper drang, obschon dies nichts grade Neues war, sondern er hierin eigentlich nur zu den Gluck'schen Grundsätzen zurückkehrte. In der Art, wie er sich das Verhältniß zwischen beiden in diesem Zusammenwirken aber dachte, wich er von Gluck jedoch ab und ging noch weiter als auf diesen zurück. Der Gesang sollte in der Oper nicht mehr das erste bleiben, sondern sich der Handlung, den Worten, der Instrumentation so anschließen und unterordnen, daß der musikalische Schwerpunkt der Oper fortan in's Orchester verlegt und der Gesangsvortrag mehr und mehr zu einem im dramatischen Sinne behandelten Recitativ herabgedrückt werden sollte. Der dramatische Ausdruck des Textes sollte Hauptsache werden. Auch daß Wagner seine Stoffe vorzugsweise der deutschen Sage und Mythe entnahm, ist an sich nicht zu tadeln. Doch hat Julian Schmidt schon darauf hingewiesen, wie sehr er dabei

von dem Geist der alten Sagen und Mythen abwich; wie sehr er auch mit sich selbst in Widerspruch gerieth, indem er darin, wenigstens scheinbar, ganz wie die Romantiker der strengen Fr. Schlegel'schen Observanz katholisirend, halb eine übersinnliche Sinnlichkeit, halb einen ascetischen Spiritualismus vertrat, während er doch selbst im Leben sich mehr als ein dem realen Sinnengenuß ergebener Freigeist zeigte. Es kann daher gar nicht Wunder nehmen, daß er bei seiner Darstellung zu den verfeinertsten Mitteln einer speculativ ausgebildeten Technik griff, um die Musik zum Cultus einer mystisch verschleierten, magisch gesteigerten Sinnlichkeit zu verwenden und durch das Medium des Nervenreizes auf Gemüth und Geist zu wirken, daher er den Schwerpunkt in ähnlicher Weise wie Hebbel gern in das Mysterium der geschlechtlichen Liebe legte.

Daß Wagner das musikalische Drama für das in der Zukunft allein berechtigte erklärt, ist weniger ein Ergebniß seiner Theorie, die, insofern sie die Musik von dem Gebiete der eigentlichen Geschichte verwies, wenigstens auf diesem dem gesprochenen Drama eine gleichberechtigte Stellung hätte zuerkennen sollen. Allein es entsprach dem Geiste der Romantik, aus dem seine Oper hervorwuchs, die sich ja sogar Philosophie und Leben unterzuordnen gewußt hatte, es entsprach den ihr innewohnenden kraftgenialischen Tendenzen, die Wagner auf die Spitze trieb, indem er nicht nur die Oper als den Gipfel aller Kunst, sondern seine Oper dafür erklärte. „Du sollst keine anderen Götter haben neben mir!" ist das oberste Gebot seines neuen Musik- und Kunstevangeliums. Ueberhaupt verfolgt Wagner fast noch einmal den Weg, den die neue Romantik in der Dichtung zurückgelegt hatte. Nachdem er sich durch das Mittelalter denselben zur nordischen Sage und ihren Göttern gebahnt, scheint er an der Hand des Schopenhauer'schen Pessimismus auch noch in die Mysterien des Orients eindringen zu wollen, um, ein neuer Buddha, durch das Organ der Musik der Verkünder einer welterlösenden Weisheit zu werden. — Daß das Wirken eines so bedeutend und genialbeanlagten Mannes, welcher auf seine Zeit, gleichviel mit welchen Mitteln, eine so berauschende fascinirende Wirkung ausgeübt hat, auch für die Folgezeit nicht ohne Bedeutung sein werde, läßt sich schon heute mit großer Sicherheit sagen, aber Niemand weiß, was von seiner Kunst in der Weiterentwicklung und Fortbildung derselben erhalten bleiben, was

davon wahrhaft fruchtbringend werden wird. Ich habe es hier jedoch nur mit seiner Dichtung zu thun, und auch dieser kann ich blos eine flüchtige Betrachtung schenken. Seine erste Operndichtung war das Liebesverbot oder die Novize von Palermo (1834), dem die Fabel von Shakespeare's Maß für Maß zu Grunde lag. Später entstand Cola Rienzi (1838). Da Wagner diese Opern heute verwirft, kann ich sie ganz übergehen. Es folgten nun die Dichtungen zum fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, die Tetralogie: der Ring der Nibelungen, Tristan und Isolde und Parsifal. Einer jeden liegt eine tiefere Idee zu Grunde, in jeder treten bedeutende, geniale Züge hervor. Die Fähigkeit, bei der dichterischen Conception und Ausführung nicht nur die musikalische, sondern auch die scenisch-malerische und schauspielerisch-dramatische Wirkung fest im Auge zu behalten, ist an ihm entschieden bewundernswerth. Allein dieser ununterbrochene Hinblick auf die Wirkung, verbunden mit der Meinung, welche der Dichter von sich und der Bedeutung seines Werkes und von Allem, was er seine Personen thun und sagen läßt, hat, führt nicht nur zu einer übermäßigen Aufbauschung des Gegenstands, zu einer übermäßigen Breite seiner Behandlung, sondern auch zu einer gesuchten, ja gespreizten, hier und da selbst prahlerischen Ausdrucksweise, die mit einer gekünstelten Ursprünglichkeit und Naivetät, mit einem gezwungenen Humor, der überhaupt die Schwäche des Dichters ist, zuweilen in einen wunderlichen Widerspruch tritt. Dazu kommt die Manie alterthümlich erscheinen zu wollen, die den Dichter vielfach zum Spielerischen, Gekünstelten, ja Geschmacklosen verleitet hat. Doch sind dies Schwächen und Eigenheiten, die mehr das Einzelne als das Ganze treffen. Wichtiger ist, daß es zwar keiner seiner Dichtungen an großen dramatischen Momenten und Scenen, wohl aber an wahrhaftem Reichthum dramatischer Entwicklung fehlt, so daß die Handlung oft still steht und nur durch Dehnungen der dramatischen Situationen über die Armuth der dramatischen Erfindung täuscht. Gegen das, was die Operndichtung bisher in Deutschland geleistet, erscheinen die Wagner'schen Texte allerdings bedeutend genug. Dem Ziele jedoch, die Tragödie in Zukunft überflüssig zu machen, stehen sie sicher sehr fern. Wie schätzbar sie auch in Bezug auf ihre theatralischen Wirkungen sind, an wahrhaft dramatischem Lebensgehalt sind sie, ganz abgesehen noch von der Form, doch zu arm, um den Werken unserer großen Drama-

tiker verglichen oder an die Seite gestellt werden zu können. Wohl weiß ich, daß ein solcher Vergleich auch ganz unstatthaft wäre, daß eine Operndichtung ihrer Natur nach eine ganz andere Aufgabe zu erfüllen hat als das Drama. Doch ist es ja nur der Anspruch, mit welchem diese Dichtungen auftreten, und die Ueberschätzung ihrer zahlreichen blinden Partheigänger, welche zu derartigen Unzuträglichkeiten herausfordern und überhaupt dazu nöthigen, an einer so genialen Erscheinung wie Richard Wagner, an welcher man die ihr, wie allem Menschlichen, anhaftenden Schwächen gern übersähe, grade auf sie immer wieder zurückkommen zu müssen.

XVI.
Die dramatischen Dichter von dem Auftreten der Jungdeutschen an bis zur Gegenwart.

Das junge Deutschland. — K. Gutzkow. G. Laube. — R. Prutz. R. Gottschall. — G. Freytag. — Fr. Hebbel. O. Ludwig. L. Klein. A. Dult. Elise Schmidt. — Veränderter Geist der Zeit. Das vaterländische Drama. — R. Griepenkerl. Fr. Dingelstedt. Arth. Müller. H. Schmid. A. May. A. Rost. — G. v. Putlitz. E. Wichert. R. Giseke. G. v. Meyern. H. Hersch. O. Redtwitz. A. Brachvogel. P. Heyse. — Das antikisirende Drama: P. Heyse. Gregorovius. B. v. Strauß. H. Grimm. Fr. Röber. F. Kürnberger. E. Tempeltey. W. Jordan. M. Heydrich. L. Goldhan. H. Lingg. Fr. Nissel. A. Lindner. H. Marbach. E. Geibel. H. Herrig. H. Kruse. R. Stegmann. A. Wilbrandt. M. Greif. J. Große. Fr. Koppel. R. Voß. Graf v. Scheck. W. Henzen. — Andre historische Dramen: A. Schlönbach. O. Roquette. O. Hammer. W. Wolfsohn. E. Brachvogel. Fr. Bodenstedt. Heigel. Th. Fischer. K. Koberstein. E. Duboc. L. Schneeganz. G. Häbler. G. v. Putlitz. H. Kruse. A. Wilbrandt. Murad Efendi. F. Dahn. A. Fitger. E. v. Wildenbruch. — Das gesellschaftliche Drama: P. Lindau. Fr. Spielhagen. G. v. Putlitz. E. Wichert. H. Bürger. A. Wilbrandt. — Lustspiele: W. Hackländer. G. v. Putlitz. K. Genée. F. Wahl. W. v. Kotzebue. W. Jordan. P. Lindau. A. Wilbrandt. A. L'Arronge. D. F. Gensichen. J. Wolff. H. Bürger.

Vielleicht würde ohne die französische Julirevolution das junge Deutschland niemals als solches hervorgetreten sein, obschon die Wurzeln zu ihm viel weiter zurück in der von ihm später bekämpften Romantik und in deren Originalitätsgelüsten, in dem genuß- und gefallsüchtigen

Weltschmerze Heine's, in dem ironischen und auf das Politische gerichteten Geiste Börne's, sowie endlich in der Hegel'schen Philosophie lagen, die, obschon zunächst scheinbar conservativ, doch die Keime zu einer vorwärtsdrängenden revolutionären Bewegung enthielt. Der Sieg der französischen Revolution, der auch in Deutschland die Geister in Bewegung versetzte, brachte aber wohl erst diese, wie jene Keime zu entschiedener Entwicklung. Auch in diesem Siege und in der durch ihn hervorgerufenen Gährung mußte ja jene Philosophie nach dem Grundsatz, daß alles Wirkliche vernünftig sei, die von ihr decretirte absolute Idee wieder erkennen, sich aber zugleich überzeugen, daß, weil diese Offenbarung in keinem Zustand der Wirklichkeit eine vollkommene ist, nur in der Veränderung selbst, in der unendlichen Entwicklung der Dinge die wahre Verwirklichung des Absoluten liegen könne. Freiheit der Bewegung wurde daher jetzt ihr Feldgeschrei. Hegel selbst, der am 14. November 1831 an der Cholera starb, sollte zwar diesen Umschwung seiner Philosophie nicht erleben. Seine Schüler erklärten ihn jedoch für ein nothwendiges Resultat seiner Lehre und den Conservativismus des Meisters für einen nur scheinbaren.

Das junge Deutschland war freilich schon allein durch die zweifache Abstammung von der Romantik und von der Hegel'schen Philosophie mit einem Widerspruche behaftet, da diese schon von Anfang an sich zu jener feindlich gestellt hatte. Sie hatte hierzu auch genügenden Grund, da die Romantik nicht nur die Poesie über das Leben erhoben, sondern sich auch die Philosophie völlig dienstbar gemacht hatte. Hegel mußte, um letztere wieder selbständig zu machen, sie aus den Fesseln der Romantik befreien, er mußte, um das Leben wieder über die Dichtung zu stellen, diese in der Romantik bekämpfen. Es gehört mit zu seinen größten Verdiensten, daß er Beides gethan, nur ist zu bedauern, daß er hierdurch zugleich Veranlassung gab, daß die zufällige Form, welche die Romantik damals gewann, mit dem romantischen Geist überhaupt verwechselt wurde. Grade die Jungdeutschen, obschon sie anfänglich von jener Romantik beeinflußt waren, fielen in diesen Irrthum. Sie bekämpften jetzt nicht nur sie, sondern auch diesen Geist, und verfuhren nicht einmal consequent dabei, da sie zwar Tieck und die Spanier, ja selbst Shakespeare angriffen, Byron und Heine aber verherrlichten und den eigentlichen Urheber der roman=

tischen Doctrin, Friedrich Schlegel, lange mit Vorliebe zum Vorbilde nahmen.

Seinen Namen hat das junge Deutschland durch L. Wienbarg erhalten, der seine „Aesthetischen Feldzüge" (1834) dem „jungen Deutschland" gewidmet hatte, worunter er aber nicht nur seine literarischen Gesinnungsgenossen, sondern überhaupt denjenigen Theil der Nation verstand, welcher bereit war, sich von dem adligen, gelehrten und philiströsen Theil derselben loszusagen und diesem den Krieg zu erklären. Später hat man Gutzkow, Laube, Kühne, Mundt und Wienbarg für die Häupter dieses jungen Deutschlands gehalten, aus keinem andern Grunde jedoch, als weil es hauptsächlich ihre Schriften waren, die nach der Menzel'schen Denunciation verfolgt und vernichtet wurden. Daß zwischen diesen Männern, die sich später einander vielfach herabsetzten und befehdeten, jemals eine festere Verbindung bestanden, ist sehr zu bezweifeln. Schon 1835 weist Gustav Kühne Gutzkow's Nero mit dem billigen Witze „Nero, der Kettenhund" zurück, und dieser beschuldigt in seinen Rückblicken auch Mundt, damals diese Dichtung nicht besprochen zu haben, obschon er in seinem Literaturblatt doch dessen „Madonna" gelobt, in der doch derselbe eigentlich nur wie „nach einer unterirdisch aufgespielten Blocksbergmusik den modernen Ideencaucan mitzutanzen" begonnen habe.

Die jungdeutschen Schriftsteller wollten durch die Poesie und Literatur die Gesellschaft und den Staat reformiren, das war die ideale Seite ihrer Bestrebungen, die andere aber war, sich dabei Ruhm, Stellung, Lebensgenuß zu erwerben. Der Kampf für's Allgemeine ging daher leicht in den persönlichen über. Auch erklärt sich daraus, warum von allen Angriffen auf die Gesellschaft lange keiner so entschieden und allgemein von ihnen geführt wurde, als, nach Heine'schem Vorbild, der zu Gunsten der Emancipation des Fleisches. Nur zu bald wurde von ihnen, wie wir schon aus dem obenangeführten Stoßseufzer Gutzkow's ersahen, die Journalistik zu einer auf Gegenseitigkeit gegründeten Versicherungsanstalt gemacht, in der unter Umständen nicht nur das Gute, sondern auch das Mittelmäßige und Verfehlte gelobt und gefördert wurde — ein Beispiel, das heute noch wirkt. Auch ließ man sich nach und nach zu immer größeren Concessionen an das Bestehende herbei. Es ist all diesen Schriftstellern überhaupt ein aristokratischer Zug eigen, den sie von Heine ererbt zu

haben scheinen, der z. B. an der religiösen Freigeisterei nur so lange festhielt, als sie noch das Privilegium einer Aristokratie des Geistes war und in einer vornehmen Coteriesprache verhandelt wurde, der aber nichts mehr davon wissen wollte, als — nach seinem Ausdruck — der Atheismus anfing nach Käse, Branntwein und Tabak zu stinken. Ich sage dies keineswegs, die Männer herabzusetzen, welche man gewöhnlich unter dem Namen des jungen Deutschlands begreift. Hatten sie doch, von allem andern noch abgesehen, schon dadurch große Verdienste, daß sie zu einer Zeit, da die Nation einem gleichgültigen Quietismus wieder zu verfallen Gefahr lief, die Geister wach erhalten, die Idee der neuen Philosophie in Umlauf gebracht und in mannichfaltigster Weise für die Interessen des Lebens fruchtbar gemacht haben. Ich weise nur deshalb darauf hin, um zu erklären, wie es gekommen, daß diese Männer, die ihre Laufbahn wie Stürmer und Dränger begannen, als sie sich der Bühne zuwendeten, bereits in geordnete Verhältnisse des staatlichen und bürgerlichen Lebens ruhig sich eingefügt hatten und in ihren dramatischen Werken selbst so verschieden von ihren ersten Schriften erscheinen. Allerdings würde es für sie auch sonst gar nicht möglich gewesen sein, Aufnahme bei den größeren Theatern zu finden, die doch allein so ehrgeizige Naturen zu großen Gestaltungen anzuregen vermochten.

Nur Gutzkow, Laube und Kühne haben wir aber von den oben genannten fünf Männern auf diesem Gebiet zu begegnen. Gutzkow war der Erste, welcher die Bühne für ihre Zwecke bestimmter in's Auge faßte, wozu indeß Laube schon 1833 die Anregung gegeben hatte. 1835 trat er mit der Tragödie Nero hervor.

Karl Gutzkow, der bedeutendste Dichter der Jungdeutschen, wurde am 17. März 1811 zu Berlin in engen Verhältnissen geboren. Schon als Schüler war er von den neuen philosophischen Ideen ergriffen, schon damals war er in der neueren Literatur fast völlig zu Hause. Byron und Heine gehörten zu seinen Lieblingsschriftstellern. Alles Kraftgenialische zog ihn an. Doch auch die eine Revolution der gesellschaftlichen Zustände verkündenden Schriften Lammenais' und St. Simon's hatte er bereits verschlungen, als er 1831 die Universität Heidelberg, um Theologie zu studiren, bezog. Das öffentliche Leben und die Literatur nahmen aber bald sein ganzes Interesse gefangen. Noch in demselben Jahre gab er die antikritische Vierteljahrsschrift:

„Das Forum der Journalliteratur" heraus, die er mit einem Artikel über Menzel eröffnete. Dieser hierdurch auf ihn aufmerksam geworden, erkannte bald das sich hier ankündigende publicistische Talent und berief ihn an das dem von ihm geleiteten Morgenblatt beigegebene Literaturblatt. Dieses Verhältniß wurde jedoch 1833 von Gutzkow wieder aufgelöst, um seine Studien zu vollenden und sich auf eigne Füße zu stellen. Mehrere poetische Werke entstanden, die, wenn auch nicht überall Beifall fanden, so doch Aufsehen erregten. Daneben ging die kritische und publicistische Thätigkeit immer fort. Die Vielseitigkeit seines Geistes, die sich zu jeder bedeutenderen Erscheinung des Lebens in Beziehung setzte, an jeder ein tieferes und lebendiges Interesse nahm, trat schon damals in überraschender Weise hervor. Selten hat Jemand wie er einen solchen Spürsinn für das geheime Weben der Zeit besessen. Gutzkow's Natur war eine vornehme und, soweit seine Eitelkeit und sein Schriftstellerruhm nicht berührt wurden, auch eine wohlwollende. So groß und besonders vielseitig sein Talent auch war, hat er es aber doch überschätzt. Besonders wollte er eine Schwäche desselben nie zugestehen, den Mangel an der tieferen Begabung zur Lyrik. Jemehr er denselben zu verhüllen strebte, desto mehr gerieth er in eine weiche, zerfließende Sentimentalität, die mit seiner Gedanken- und Geistesschärfe mitunter in schroffen Widerspruch trat. Dies hat besonders seiner Dramatik geschadet. Zumal er bald erkennen sollte, welcher Wirkung das Sentimentale auf der Bühne fähig ist. Es hat ihn nicht selten bei der Wahl und Auffassung seiner Stoffe beeinflußt, was aber bei seinem Nero der Fall noch nicht ist, obschon grade hier das lyrische Element besonders hervortritt. Die Geschichte ist hier in einem mehr phantastischen, kraftgenialischen Sinne behandelt. Seine Darstellung bewegt sich in einer Reihe von Bildern, die er noch nicht einmal in Acte vertheilt. Mit der Zeit verfährt er so willkürlich, daß er die schleichenden Stunden einer im Wachen verbrachten Nacht, Stunde für Stunde, in einer einzigen Scene veranschaulichen zu können glaubt. Gleichwohl war dieses Stück für die Bühne geschrieben. Es ist in gereimten Versen verfaßt, die vielfach an die Art derer des Goethe'schen Faust anklingen, eine Form, die, weil sie sich für den dargestellten Gegenstand nicht recht eignet, noch einen Mangel an Stilgefühl zeigt. Dazwischen treten einerseits, wie in dem großen Monologe des Nero, rein lyrische Strophenformen auf,

andrerseits in Prosa behandelte Scenen. Zu den mancherlei Wunderlichkeiten, denen man in diesem Drama begegnet, gehört auch der sprechende Papagei der Poppäa. Erst 1838 folgte ein zweites, der Bühne sich schon etwas näherndes Drama des Dichters: Saul. Trotz der Bedeutung und des literarischen Einflusses, den Gutzkow schon damals gewonnen hatte, fand es nur eine kühle Aufnahme. Auch lehnte es Gutzkow später selbst mit den Worten ab: „es gehörte noch ganz den Einflüssen des Zeitalters der Ironie und Satire an."

Inzwischen hatte sich Gutzkow verheirathet. Er hatte die Bühne näher kennen und einsehen gelernt, daß man ihr nicht blos in der Form, sondern auch was Inhalt und Auffassung betrifft, Concessionen zu machen und vor Allem den Schauspieler in sein Interesse zu ziehen habe. Sein nächstes Stück schon sollte beweisen, daß er das Talent auch hierzu besaß. In Richard Savage (1839) ist die Geschichte jenes unglücklichen englischen Dichters behandelt, der von seiner unnatürlichen Mutter dem aristokratischen Stolze und dem Vorurtheil der Gesellschaft zum Opfer gebracht wird. Gottschall hat Recht, daß in dieser Tragödie nicht Richard Savage, sondern die zwischen Liebe und Ehre schwankende Mutter der Held hätte sein sollen. Gutzkow aber hatte ein größeres Interesse, statt auf diesen Kampf, auf das gesellschaftliche Vorurtheil und ihr Opfer das volle Licht seiner Darstellung fallen zu lassen. Leider zeigt er den Helden schließlich in einem zwar sehr bedauernswürdigen pathologischen Zustand, nicht aber in einem solchen, der unser tragisches Mitleid verdient. Die unmännliche weltschmerzliche Sentimentalität desselben stößt uns ab. Der Stoff war aber in sofern glücklich gewählt, als er dem Dichter Raum zu freierer Gestaltung und ein interessantes historisches Colorit bot. Gutzkow benützte die zu schildernden Literatur- und Theaterzustände, um Verhältnisse seiner eignen Zeit darin zu spiegeln. Trotz der vorzüglichen Darstellung, die es damals, besonders in Dresden, fand, hatte es nur einen vorübergehenden Erfolg, der aber doch immer groß genug war, um seinen Werken hinfort die Bühnen der ersten Theater zu erschließen. Es folgten nun Werner oder Herz und Welt, Patkul (1840), Die Schule der Reichen (1841), Ein weißes Blatt (1842), Zopf und Schwert und Die Auswandrer (1843), Das Urbild des Tartüffe (1844), Der 13. November und Pugatscheff (1845).

Mit Werner errang Gutzkow den ersten großen Erfolg. Das

Stück hält die Mitte zwischen dem Iffland'schen Familiendrama und den bürgerlichen Dramen Goethe's. Gutzkow weicht der tragischen Lösung des Conflicts durch schwächliche Accomodation aus. Wie die bürgerlichen Helden Goethe's und Lessing's ist auch Werner ein schwankender, unmännlicher Charakter. Er hat seine erste Liebe dem Besitz eines Mädchens geopfert, das ihm Reichthum, gesellschaftliche Stellung und eine glänzende Laufbahn verbürgt. Eine zufällige Wiederbegegnung regt aber die alte Liebe neu auf. Ein tragischer Conflict ist im Anzug — eine Katastrophe bereitet sich vor. Ein gefälliger Freund und die elastische Nachgiebigkeit aller Betheiligten führt aber eine sogenannte glückliche Lösung, die Niemand wahrhaft befriedigt, herbei. Im Weißen Blatt entwickelt sich Alles natürlicher und befriedigender. Es ist das Motiv der Wahlverwandtschaften, aber so gewendet, daß der Conflict ein blos scheinbarer ist. Nur durch die Unklarheit der Verhältnisse und den Mangel wechselseitiger Aufklärung wird dieser Schein längere Zeit aufrecht und der Zuschauer in Spannung erhalten. Die endliche Auflösung erscheint zwar natürlich, aber auch schwächlich. Der Vorzug dieser beiden Dichtungen beruht wesentlich darauf, daß das Familiendrama hier auf das Gebiet einer höheren geistigen Bildung verlegt erscheint und ihm hierdurch zugleich ein neuer Inhalt, ein neues Interesse gegeben ist. Die Charaktere sind doch einmal wieder nach dem Leben, nicht nach der alten Bühnenschablone gezeichnet. Die Sprache zeichnet sich durch Klarheit, eine pointenreiche Leichtflüssigkeit aus, und der Dichter zeigt schon die Kunst wirkungsvoller Behandlung der Gegensätze in der glücklichen theatralischen Gruppirung der Personen.

Der Schule der Reichen liegt ein ähnliches Motiv wie Massinger's „City Madam" zu Grunde. Es erlitt in Hamburg wohl aus derselben Ursache eine Ablehnung, wie später (1854) Lenz und Söhne in Dresden. Das Publikum fühlte sich durch die Satire des Dichters in unbehaglicher Weise getroffen, doch wurde diese auch nicht genug durch die Erfindung und den Humor desselben unterstützt.

Patkul und Pugatscheff sind politische Tendenzdramen, durch welche der Dichter die politische Bewegung der Zeit zu fördern suchte. Die Bühne wurde als eine Art Rednertribüne, ihre Mittel als Waffen gebraucht. „Stellt doch Menschen hin, ruft Gutzkow den Dichtern im Urbild des Tartüffe durch Molière zu, die nicht vergangenen Jahr-

hunderten, sondern der Gegenwart angehören." Er hatte sie hier aber doch aus anderen Zeiten genommen und ihnen nur Gedanken, Empfindungen, Motive der eignen Zeit geliehen. So werden Patkul und Pugatscheff (eine Art falscher Demetrius) zu Märtyrern der Freiheit gemacht. Im zweiten Stücke wenigstens nicht ohne Schuld, da Pugatscheff, um seine Freiheitsideen zu verwirklichen, die ihm aufgedrungene Rolle des Betrügers auch noch selbstwillig ergreift.

Eine noch freiere Behandlung der darin vorgeführten geschichtlichen Charaktere und Begebenheiten zeigen Gutzkow's historische Lustspiele: Zopf und Schwerdt und das Urbild des Tartüffe, zu denen 1849 noch als Gelegenheitsstück (zum hundertjährigen Geburtstage Goethe's) Der Königsleutnant kam. Die beiden letztgenannten Stücke fallen auch in die Kategorie der Künstlerdramen. Selbst in Zopf und Schwerdt zeigt sich durch das Hereinziehen Eckhof's noch eine Annäherung an dieses. Wie Scribe, der ihm auch wohl als Vorbild gedient, bringt Gutzkow in diesen Stücken der theatralischen Wirkung nicht selten den historischen Charakter zum Opfer. Die dichterische Gestaltung geht hier und da in den Mechanismus der Bühnenindustrie über. Der Vorwurf, den Julian Schmidt dem Gutzkow'schen Drama überhaupt macht, daß es zu reich an Episoden sei, die nichts mit der Handlung zu thun hätten, läßt am ehesten hier eine Anwendung zu. Es hängt mit der Forderung der Theater zusammen, jedem in einem Stücke mitwirkenden Darsteller wenigstens eine dankbare Scene zu geben. Ein andrer Grund liegt in dem Hereinziehen des Anekdotischen in die Darstellung. Im Königsleutnant verletzt noch überdies die Geschmacklosigkeit, die Person unsres größten Dichters zu einer Hosenrolle für Damen herabgewürdigt zu sehen. Die sentimentale, aber sehr bühnenwirksame Figur des Grafen Thorane, der, wie neuere Untersuchungen ergeben sollen, in Wirklichkeit Thoranc hieß, hat, mit Vorliebe von einigen bedeutenden Charakterspielern ergriffen, das Glück dieses in einzelnen Theilen sehr oberflächlich behandelten Stückes gemacht. Dagegen müssen die beiden anderen Stücke, trotz allen dawider zu erhebenden Einwänden, noch heute unseren besten Lustspielen zugezählt werden, wie groß auch der Abstand von Minna von Barnhelm noch ist. Auch das spätere Schauspiel Lorbeer und Myrthe (1856) schließt sich den Künstlerdramen des Dichters an. Es behandelt in anspruchs-

voller Form den Conflict, welcher wegen des Eid zwischen Corneille und Richelieu entstanden sein soll. Gutzkow folgte bei seiner Darstellung nur den darüber in Umlauf gebrachten Anekdoten, die er auch noch sehr frei und in überladener Weise behandelte.

Um so größeren Ruhm trug dem Dichter der nach einer seiner früheren Novellen gedichtete Uriel Acosta ein. Er ist in Paris entstanden, und die Bedeutung, die damals die Tragödie hohen Styls in Frankreich wieder gewonnen hatte, hat sicher auf die Gestaltung und Behandlung mit eingewirkt. Gutzkow hatte zwar schon seinen Pugatscheff in Jamben geschrieben, aber erst hier hat er sich zu einem Adel der rhythmischen Sprache, zu einem Gedankenreichthum und einer Schönheit und Klarheit des Ausdrucks erhoben, die er nicht wieder erreicht hat. Besonders die beiden ersten Acte zeigen hierdurch eine fast classisch zu nennende Haltung. Von hier an aber sinkt das an Schönheiten immer noch reiche Stück. Dies liegt in der schwankenden Natur seines Hauptcharakters, der weltschmerzlichen Sichselbstbespiegelung seines Helden. Gewiß ist der Conflict hier viel bedeutender, als im Werner, aber eben deshalb verlangen wir auch von dem für Ueberzeugungstreue im Kampf mit der Welt und der Familie auftretenden Helden eine männlichere Haltung. Wenn es schon bedenklich war, den philosophischen Vorkämpfer der Zeit als Damenlehrer einzuführen und von der Liebe so weltschmerzlich ergriffen zu sehen, so macht doch der Widerruf seiner Ueberzeugung und der Widerruf dieses Widerrufs einen so peinlichen Eindruck, daß unser Mitleid für ihn fast zu schwinden droht und wir am Schlusse des 4. Actes eigentlich nicht mehr für ihn zu fürchten vermögen. In der That macht Uriel Acosta im 5. Act seinem Leben auch nur deshalb ein Ende, weil er empfindet, daß seine Rolle als Apostel der Wahrheit ausgespielt ist; denn sonst müßte der Tod Judith's, so sehr er ihn auch erschüttern mag, ihn nur um so mehr zum Kampfe für seine Ueberzeugungen auffordern. Das in einem so hohen, würdigen Tone anhebende Stück nimmt so in der That ein ziemlich trostloses Ende. Nicht er — sondern Judith — erscheint jetzt als der Held.

Mit keinem der späteren Stücke, weder mit Anonym (1846), Ottfried, Wullenweber (1848), Liesli (1849), Fremdes Glück, Philipp und Perez (1853) und Ella Rosa (1856), hat Gutzkow einen bedeutenderen Erfolg wieder zu erringen vermocht.

Auch seine Dramaturgie des Dresdner Hoftheaters von 1846—49 entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen. Um so größer war der Ruhm, den er sich bald darauf auf dem Gebiete des Romans erwarb. Erst spät, vielleicht angezogen von dem verführerischen Reiz der Tantième, von der er bei seiner so fruchtbaren Thätigkeit für das Theater doch nur wenig oder keinen Gewinn gezogen, wagte er sich noch einmal auf das glatte Parquet der Bühne, ohne doch weder mit seinem Gefangnen von Metz (1871), noch mit dem späteren Dschingischan (1875) den erhofften Vortheil zu finden. Ueber seine dramatische und dramaturgische Thätigkeit hat Gutzkow in seinen „Rückblicken auf mein Leben" manchen Aufschluß gegeben, doch wird man das Buch mit Kritik zu benutzen haben. Die 1871—72 veröffentlichte Ausgabe seiner dramatischen Werke umfaßt 20 Bändchen. 1873 begann das Erscheinen der gesammelten Werke des Dichters, der am 16. Dec. 1878 in Frankfurt a. M. starb.

Obwohl von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend wie Gutzkow und diesem ursprünglich in seinen Bestrebungen geistig verwandt, stellt sich in dem am 18. Sept. 1806 zu Sprottau in Schlesien geborenen Heinrich Laube*) doch eine wesentlich andre Natur dar. Gleich aus seinen ersten Schriften trat eine in ihrer Nachlässigkeit vielleicht etwas affectirte Naturwüchsigkeit hervor, die seinem Leben und Geist sprühenden Vortrag einen besondern Reiz gab. „Das reizende Negligée, die liebenswürdige Nachlässigkeit" rühmt Gutzkow 1836 in seinen Beiträgen zur Geschichte und Literatur ganz besonders an ihm. Er lobt „diesen aufgeschürzten, nackten, in niedergetretenen Schuhen daherschlotternden Styl", und widerrathet, denselben mit einer berechneteren Toilette zu vertauschen, die dem Naturel des Autors nicht zusagen würde. Laube hat in der Hauptsache diesen Rath auch benutzt. Wenn in seinen Dramen auch viel Berechnetes ist, so hat er dies doch meist unter einer oft derben Natürlichkeit zu verbergen gewußt. Wo er, wie in seinen Jambendramen, höheren Ausdruck erstrebte, blieb er meist hinter seinen Intentionen zurück. Doch trotz dieser scheinbaren Naturwüchsigkeit ist Laube nicht frei von einem stark entwickelten Selbstgefühl, das die eigne Sache nie über der allgemeinen vergißt. Es macht sich aber fast nur in seinen biographischen

*) Laube, H., Dramatische Werke, darin 1. und 12. Bd. Erinnerungen.

und dramaturgischen Schriften, seinen Erinnerungen, seiner Geschichte des Burgtheaters (1869) und des norddeutschen Theaters (1872), und auch hier fast naiv geltend. Die beiden letzten sehr belehrenden Schriften laufen schließlich hauptsächlich auf die Rechtfertigung und Verherrlichung seiner dramatischen und dramaturgischen Thätigkeit hinaus, was aber mit einer solchen leutseligen Natürlichkeit, mit einer so überzeugenden und treuherzigen Unpartheilichkeit geschieht, die auch an sich selbst Kritik zu üben und die Kritik Andrer in einem bestimmten Umfange anzuerkennen versteht, daß man fast überzeugt wird, es geschehe Alles nur um der Sache und um des Interesses andrer Mitstrebenden willen, was auch zum Theil wohl immer der Fall ist.

Wenn Laube gegen Gutzkow an Vornehmheit, geistiger Tiefe und Idealität des Strebens zurücktritt, übertrifft er ihn dagegen an praktischem Sinn, Sach- und Geschäftskenntniß und gesundem Menschenverstand. Er muß gegen ihn ein Realist genannt werden. Wie viel Werth er auch immer auf die Form legt, so gilt sie ihm doch nur, insofern sie wirkt. Wirkung ist ihm, wenigstens auf der Bühne, die Hauptsache. Diese zu studiren und das Erkannte zu möglichst glücklicher Anwendung zu bringen, war bei seiner dramatischen Production sein fortgesetztes Bestreben. Er erkannte, wie Gutzkow, daß man, um Fuß auf der Bühne zu fassen, Einfluß auf die Journalistik gewinnen müsse, er verfuhr dabei aber ungleich praktischer als dieser. Gutzkow vermochte sich nicht einmal als Dramaturg zu behaupten. Laube hat seit 1850 mit nur kurzen Unterbrechungen erfolgreich an der Spitze dreier großen Theater gestanden.

Als Laube als Dramatiker zu wirken begann, hatte er mit der Romantik schon völlig gebrochen. Für ihn war, als solcher, weder das altgriechische, noch das altspanische, noch das Shakespeare'sche, sondern nur das französische Theater da. Ihm galten im Lustspiel die Franzosen, in der Tragödie höchstens noch Schiller, als ausschließliches Muster. Hatten sie doch diejenige Bühnentechnik am vollkommensten ausgebildet, welche die Wirkung auf den Zuschauer vor allem andern in Betracht zieht und daher auch Schauspieler und Bühnendirectoren am meisten befriedigt. Das neueste französische Drama empfahl sich ihm aber auch noch ganz besonders durch seinen Inhalt. Er hat daher als Theaterdirector diesem Drama einen großen Raum in seinem Repertoire vergönnt, aber er hat andrerseits auch die neue deutsche Production

immer nach Kräften und mehr als die meisten anderen Bühnendirectoren gefördert, selbst diejenige, mit der er nur wenig sympathisirte. Als Dichter fragte er immer zuerst nach der Wirkungsfähigkeit eines Stoffs. „Ich bekenne mich — sagt er im Vorwort zu Böse Zungen — in der Theaterästhetik zu den Vortheilen der sogenannten Actualität. Unter Actualität verstehe ich diejenigen Vorgänge, welche für Jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, welche die Gegenwart kennzeichnen, welche die Mitwelt treffen." Populäre geschichtliche oder literargeschichtliche Größen, wie Friedrich II., Gellert, Schiller, gehörten vor Allem dazu, doch auch solche Charaktere, welche für populäre Ideen eintreten oder die er doch dafür eintreten lassen konnte, was in Monaldeschi, Struensee, Essex geschah. Der Mißerfolg seines „Rococo", in dem er objectiver verfuhr, dürfte ihm jenen Grundsatz aufgedrängt haben. „Böse Zungen" aber hätten ihm beweisen können, wie nahe dabei die Gefahr lag, ein Außerpoetisches an die Stelle des wahrhaft Poetischen zu setzen.

Laube hatte das Glück, gleich mit seinem ersten Stücke: Monaldeschi (1840 in Muskau geschrieben) einen großen Erfolg zu erringen. Der Stoff hatte ihn schon seit lange angezogen, theils durch das den Jungdeutschen verwandte Naturel jenes Abenteurers, theils durch den Reiz des Geheimnißvollen und Gefahrdrohenden, der auf dem Liebesverhältnisse desselben zur Königin lag. Das Stück, zu dem der Van der Velde'sche Roman einige Situationen geliefert, ging wie ein glänzendes Meteor über die Bühnen. Es übte eine blendende Wirkung aus, ohne doch einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Rococo, ein historisches Sittenstück aus dem Zeitalter der Pompadour, welches zuerst 1842 in Dresden erschien und hier den von den Jungdeutschen so hart angegriffenen Tieck zum Fürsprecher hatte, sollte durch den pikanten Contrast der Sitten und Anschauungen einer der Gegenwart entgegengesetzten Zeit wirken. Laube hatte darin besonders die geschlechtlichen Verhältnisse in der freigeistigen Manier der neuen Schule hervorgehoben, grade hiermit aber beim Publikum Anstoß erregt. Auch fand man zu viel Intrigue mit fernabliegenden Mitteln, Haftsbefehlen, Duellen 2c. darin. Laube hatte für jene Zeit zu französisch gedacht. Von einem Franzosen würde man eine derartige Darstellung vielleicht acceptirt haben, von einem Deutschen glaubte man etwas Anderes verlangen zu sollen. Größer war der Mißgriff noch

in der „Bernsteinhexe“, in welcher Laube das Interesse, welches die Meinhard'sche Geschichte erregt hatte, für die Bühne verwerthen zu können glaubte. Es zeigte sich aber wieder einmal, daß Vieles, was von der Phantasie durch das Ohr noch willig aufgenommen wird, auf dem Wege durch das Auge, besonders wenn es mit dem volleren Scheine der Wirklichkeit, wie ihn die Bühne darbietet, geschieht, auf Widerspruch stößt. Es folgte nun Struensee (1845), in dem Laube einen vor nicht zu langer Zeit von Beer behandelten Stoff wieder ergriffen hatte, wie er sich überhaupt oft von Dichtungen Anderer anregen ließ. Meyer-Beer hatte dies aber übel genommen. Er suchte seinen Einfluß dagegen geltend zu machen, und warf sein Talent noch in die Wagschale des Bruders, indem er dessen Stück mit seiner Musik ausstattete. Laube hatte dem seinigen augenscheinlich mehr Sorgfalt zugewendet, als sonst, was sich schon aus der sich darin gestellten Aufgabe, die drei französischen Einheiten zu beobachten, erkennen läßt. Laube behauptet zwar, auf sie keinen weiteren Werth gelegt zu haben, als den, daß die Lösung derselben ein Kennzeichen für die Geschlossenheit der inneren Verknüpfung und des äußeren Aufbaues sei. Es kommt freilich auf die Art dieser Lösung noch an. Sonst müßten ja alle französischen Dramen des akademischen Styls in dieser Beziehung vortrefflich sein. Laube verschweigt uns dagegen den Nachtheil, der die drei Einheiten mit weit größerer Sicherheit meist zu begleiten pflegt, indem sie den Dichter nöthigen, sein Stück gleich mit der Katastrophe beginnen zu lassen. Dies ist auch hier wieder der Fall und hat Laube unter Anderm verhindert, die ideale Seite seines Helden direct durch Handlungen vorzuführen, die, in der Vorgeschichte liegend, hier nur berichtet werden können. Nichtsdestoweniger ließ sich in Struensee ein Fortschritt bemerken, wenn auch der Bühnenerfolg nur ein beschränkter war. Um so größer war der des unmittelbar darauf folgenden Lustspiels Gottsched und Gellert (1845). Der populäre Stoff, die wirksamen Gegensätze der wenn auch oft recht äußerlichen Charakteristik, die geschickte, wenn auch etwas in behagliche Breite gehende Mache, dies Alles ließ über die Mängel hinwegsehen, die aus der Häufung des Anektodischen, aus dem Streben nach drastisch wirkenden Bühneneffecten entsprangen und den Dichter hier und da zu possenhafter Ausführung einzelner vordringlicher Nebenfiguren und zu einem bisweilen in's Triviale sinkenden Tone

verleiteten. Das Sympathische des Stoffs mußte noch viel entschiedener in dem folgenden Stücke, dem Schauspiele: Die Karlsschüler (1846) in's Gewicht fallen, zumal der Dichter hier ein ungleich höheres Pathos entwickeln konnte und entwickelt hat. Es ist ohne Zweifel dasjenige seiner Stücke, welches, so weit es sich bis jetzt beurtheilen läßt, die nachhaltigste Wirkung ausübte und auch zu seinen besten dramatischen Arbeiten gehört. Nicht so glücklich war Laube mit seinem nächsten Versuche, die populäre Gestalt Friedrich's des Großen zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen, was in Prinz Friedrich (1850) geschah. In der Volksphantasie lebt nämlich nur der siegreiche König, von dem prinzlichen Jüngling dagegen ein sehr unsicheres Bild, das, sobald es die volle Bestimmtheit der Wirklichkeit annimmt, die Meisten selbst dann noch fremdartig berühren wird, wenn es der Wahrheit auch völlig entspricht.

Erst 1856 trat Laube nach längerer Pause wieder mit einem großen Erfolge, dem Essex, auf. Der Gegenstand war schon vielfach dramatisch behandelt worden. Auch ist das Banks'sche Stück nicht ohne allen Einfluß auf Laube geblieben. Den Dichter zog wohl am meisten das pikante Verhältniß des Liebhabers einer Königin an, der heimlich bereits verheirathet ist. Er hat es jedoch sehr maßvoll behandelt. Obschon die Laube'schen Verse und Gedanken gegen die sich hier zum Vergleiche darbietenden der Maria Stuart beträchtlich zurückstehen, hat Essex doch auf der Bühne viel Glück gemacht und ist wohl das beste der ernsten Dramen des Dichters. Auch in Montrose (1859) und im Statthalter von Bengalen (1866) nahm der Dichter bedeutende Anläufe. So mancherlei Vorzüge aber diese Stücke im Einzelnen darbieten, blieben sie doch hinter dem Erfolge des vorigen zurück. Dies gilt fast noch mehr von dem schon früher erwähnten Schauspiele Böse Zungen (1868). Das Wagniß, den Schiller'schen Demetrius zu vollenden, beweist eine Ueberschätzung seiner dichterischen Kraft. Der Schwerpunkt seines Talents lag in einer wesentlich andern Richtung. Die rastlose Thätigkeit dieses Dichters trotzte dem Alter und, wie sein Cato im Eisen beweist, nicht ohne Erfolg. Wie der Gutzkow's wird auch sein Name noch lange mit Ehren in der Entwicklungsgeschichte unseres Dramas und Theaters genannt werden.

Das Talent Ferdinand Gustav Kühne's, geb. 27. Dec.

1806 zu Magdeburg, liegt auf einem andern Gebiete, als dem des Dramas, und kann nach dem, was er auf diesem geleistet, gar nicht geschätzt werden. Er schrieb die Dramen Isaura von Kastilien, Kaiser Friedrich III., Die Verschwörung in Dublin, eine Fortsetzung des Schiller'schen Demetrius (1858, d. i. früher als Laube) und das Schauspiel Kuß und Gelübde.

Gutzkow als Dramatiker in mancher Beziehung verwandt, an Vielseitigkeit und Stärke des dramatischen Talents und an Kenntniß der Bühne ihm aber entschieden untergeordnet, war der ihm in andrer Beziehung zuweilen gegnerisch gegenüberstehende Robert Eduard Prutz, geb. 30. Mai 1816 zu Stettin, gest. ebendaselbst 2. Mai 1872. Gutzkow sagt selbst, daß den Jungdeutschen durch die Halle'schen Jahrbücher, an denen Prutz damals betheiligt war, die Führung in der Kritik entzogen wurde. Prutz trat damals mit der Miene gegen dieselben auf, als ob er ihnen nie nahe gestanden habe. Wie sehr er aber von ihnen, besonders von Gutzkow, beeinflußt war, beweisen grade seine politischen Dramen. Stand Prutz doch anfangs sogar, mehr noch als jene, unter dem Einfluß der Romantiker. Das erste von ihm bekannte Drama Nach Leiden Lust ist im Geiste des Tieck'schen Lustspiels verfaßt, das zweite Die politische Wochenstube (1843) erinnert an Platen's satirische Stücke. Die historischen Trauerspiele Karl von Bourbon (1845), Moritz von Sachsen (1845), Erich der Bauernkönig (1847) schließen sich aber eng an Gutzkow's Pugatscheff an. Es sind wie dieses und Patkul politische Tendenzstücke, besonders die beiden letzten, nur daß bei Prutz das rhetorische Pathos vorherrscht, das theatralische Interesse mehr in den Hintergrund tritt. Für ihn war die Bühne fast nur eine politische Rednerbühne. Besonders werthvoll aber machte zu jener Zeit diese Stücke die sich darin kundgebende männliche Gesinnung, die alle Sentimentalität von sich abwies. Prutz hat indeß für die Geschichte des Dramas noch eine andere Bedeutung. Er gab nicht nur 1846 in Hamburg die dramaturgischen Blätter, sondern auch seine in Berlin gehaltenen Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters heraus, des ersten umfassenderen Werks dieser Art. Auch seine Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart (1854) und Die deutsche Literatur der Gegenwart (1859) gehören theilweise hierher. Endlich ist noch

seiner Uebersetzung von Holberg's ausgewählten Komödien (Hamb. 1868, 4 Bde.) hier zu gedenken.

Auch der von der politischen Bewegung ergriffene und den Jungdeutschen hierdurch geistig verwandte Rudolph von Gottschall, geb. 10. Sept. 1823 zu Breslau, beschäftigte sich schon damals als dramatischer Schriftsteller und schlug in seinem Ulrich von Hutten (1843) eine ähnliche Richtung wie jene im historischen Drama ein. Schon hier trat aber die Neigung zu lyrisch-declamatorischem Pathos mit glänzendem Colorit der Diction hervor; der malerische Wurf der Composition, der ihm eigen, dagegen erst entschiedener in dem nach kraftgenialischem Ausdrucke strebenden Robespierre (1846). Von dem damaligen Director des Königsberger Theaters, Wolffersdorf, zeitweilig mit der Leitung dieses letzteren betraut, brachte er hier die Dramen Die Blinde von Alcala (1846) und Lord Byron in Italien (1847) zur Aufführung. Es folgten Hieronymus Snitger (1848), Ferdinand Schill (1850), Lambertine von Mericourt (1850) und die kleineren Stücke Die Marseillaise, Die Rose vom Kaukasus, Marie Douglas. In allen herrscht eine überschwängliche Phantasie vor, die sich bald an revolutionären, bald an romantischen Gedanken und Bildern zu berauschen liebt und in einem noch unklaren Drange schafft. Gottschall geht in seinen Dramen von allgemeinen Ideen und Begriffen aus, die er in Gegensatz und Widerstreit mit einander bringt. Er macht seine Gestalten zu Trägern derselben und die Situationen zu Vehikeln des aus ihnen zu entwickelnden Pathos. Die Charakteristik, besonders das individuelle Moment derselben, welches doch die eigentliche Quelle der dramatischen Motivirung des modernen Dramatikers bildet, kommt bei ihm freilich zu kurz. Seine Gestalten entbehren häufig des wahren individuellen Lebens. Wir werden von ihnen daher auch nicht tiefer ergriffen und von ihren Beweggründen nur selten überzeugt. In der Motivirung zeigt sich überhaupt die Schwäche des Dichters am meisten. Mit Recht legt derselbe in der Tragödie ein großes Gewicht auf das Pathos, nur daß man an seinem Pathos, so groß auch der lyrische Schwung ist, den er demselben zu geben sucht, das tragische Element, ja selbst das dramatische häufig vermißt. Dies zeigt sich in fast allen seinen Stücken, auch denen, in welchen er entschiedner nach dramatischer Gestaltung ringt und von welchen

die Tragödie „Mazeppa“ (1859) wohl das bedeutendste und für seine Eigenart charakteristischste ist, während in „Pitt und Fox“, einer Nachbildung von Scribe's „Glas Wasser“, ein sehr glücklicher Versuch im historischen Lustspiel liegt, welcher zugleich einen größeren Erfolg auf der Bühne bezeichnet. Durch rastlose literarische und journalistische Thätigkeit hatte sich Gottschall einen bedeutenden Einfluß geschaffen, der ihn bei seinem dramatischen Streben sehr unterstützte. Es gingen daher von seinen vielen Stücken trotz manches nur schwachen Erfolgs die meisten über die Bühne, so noch Der Nabob, Bernhard von Weimar, Katharina Howard, Amy Robsart und die Lustspiele Die Diplomaten, Die Welt des Schwindels 2c. Erwähnung verdient noch sein Antheil an den Zeitschriften „Unsere Zeit“ und „Blätter für literarische Unterhaltung“, deren Redaction er seit 1864 leitet, sowie seine „Geschichte der deutschen Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts“, welche einen reichen Ueberblick über seine umfassende kritische und dramaturgische Thätigkeit gewähren.

Eines der interessantesten der um jene Zeit der Bühne zugewendeten Talente stellt sich in dem am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien gebornen Gustav Freytag dar, einem der bedeutendsten der jetzt lebenden deutschen Dichter und Schriftsteller. Als Dramatiker nimmt er eine Stellung zwischen Gutzkow und Laube ein, insofern er die geistige Vornehmheit und den idealistischen Zug, die ersteren auszeichnen, mit der Frische und dem nur ungleich feiner ausgebildeten Naturalismus und Realismus des andern in sich vereinigt. Seine Lebensbeobachtung ist feiner, seine Wiedergabe künstlerischer und geschmackvoller. In seinem ersten Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rose,“ welches bei einer vom Berliner Königl. Theater ausgeschriebenen Concurrenz den Preis gewann, schlägt er noch einen ganz unbefangenen Ton an. Noch weiß er sich nicht recht in die dramatische Form zu schmiegen, aber seine Darstellung ist voll Frische, Heiterkeit und Humor. Von dem Heine'schen Zug gefälliger Selbstbespiegelung, die selbst noch im Humor einen Anflug von weltschmerzlichem Pessimismus und von Blasirtheit hat, ist hier noch nichts zu verspüren. Dieser tritt am entschiedensten in Graf Waldemar (1850) hervor, kündigt sich aber schon in der Valentine (1847) an. Selbst der scheinbar so übermüthige Bolz

in den heiteren Journalisten (1854) ist nicht ganz davon frei. Dies hängt mit der Sucht der damaligen Dichter zusammen, sich interessant und geistreich zu zeigen, was auch einzelnen von Freytag's Gestalten etwas Kokettes und Ruhmrediges giebt und hier und da einen frivolen Schein auf sie wirft, der nicht aus der Natur des behandelten Stoffs, sondern aus der Natur und Auffassungsweise des Dichters entspringt. Dies zeigt sich am meisten an der etwas frivolen Art, mit der er den für Freiheit, Fortschritt und Wahrheit eintretenden Bolz Journalistik und Partheiwesen behandeln läßt. In den anderen beiden Stücken nöthigte zwar die Stoffwahl dazu, aber die Beleuchtung, in die er den Stoff hier gerückt, weist mit darauf hin. Die Helden derselben haben entweder, wie Valentine, eine bedenkliche Disposition, von den moralischen Krankheiten der vornehmen Gesellschaft ergriffen zu werden, oder sie sind, wie Graf Waldemar, schon ergriffen davon, dabei aber jederzeit, wie auch noch Saalfeld, hochbeanlagte und bedeutend über ihre Umgebung hinausragende Naturen. Es ist immer ihre Genialität, die sie in jene Verstrickungen zu reißen droht oder gerissen hat, und die sie zugleich der beabsichtigten Rettung noch werth erscheinen lassen soll. Es ist nicht unmöglich, daß eine Stelle in Hebbel's Vorwort zu Maria Magdalena Freytag damals in diese Richtung getrieben, wenigstens nähert sich seine Darstellungsweise der hier ausgesprochenen Ansicht an: „Nur wo ein Problem vorliegt hat eure (der Dramatiker seiner Zeit) Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt, und zugleich in eurem Geist, denn Beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es, und kümmert euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel an der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Uebergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen.“ — Wie Hebbel fast immer, hat auch Freytag in diesen beiden Dramen das Krankhafte und Bedenkliche aufgesucht, um daraus die Gesundheit und das Schöne hervorgehen zu lassen. Bei seiner völlig anders gearteten Natur mußten freilich sowohl die Wahl des Gegenstandes, als der Proceß seiner Verarbeitung wesentlich andere sein. Dies läßt sich am entschiedensten aus dem Vergleich des Grafen Waldemar mit Hebbel's

Julia (1851) erkennen, da Graf Bertram gewissermaßen ein nur ganz in's Schwarze gemaltes Seitenstück zu Graf Waldemar bildet. In Valentine wird diese durch einen Mann gerettet, dessen geistige Gesundheit eine nur unsichere ist, von dem wir aber annehmen, daß er durch diese Rettung selbst mit völlig gesunde. In Graf Waldemar vollbringt die thätige Liebe eines wahrhaft edlen und reinen Geschöpfs ein noch größeres Wunder. Beide Stücke stellen unsere Glaubensstärke auf einige Proben. Was sich aber dagegen auch einwenden läßt, so haben sie doch eine größere Lebensfähigkeit, als alle auf dem Gebiete des gesellschaftlichen Dramas liegenden Stücke der Jungdeutschen gezeigt. Besonders haben sich die Journalisten ungeschwächt in der Gunst des Publikums erhalten, die dieses frische, mit Geist und liebenswürdigem Humor unmittelbar aus den Gegensätzen und Kämpfen der Zeit entwickelte Lustspiel in reichstem Maße verdient. Trotz dieser großen Erfolge wendete sich Freytag längere Zeit von der Bühne ab, doch nur, um sich dafür um so ernster dem Studium des Dramas zu widmen. Als eine doppelte Frucht desselben traten das Trauerspiel Die Fabier (1859) und „Die Technik des Dramas" (1863) hervor. Beide Werke hängen, wie ich glaube, auf's engste zusammen. In jenem verließ Freytag, irregeleitet von der Theorie, den natürlichen Weg seines Talents. Es ist ein Werk mehr des Studiums, als des Lebens. Es rief achtungsvolle Anerkennung hervor, übte aber keine tiefer gehenden Wirkungen aus. Zur „Technik des Dramas" wurde Freytag dagegen, wie es scheint, durch die Bemerkung veranlaßt, daß es seinen Landsleuten noch an einem festen dramatischen Styl fehle. Er hoffte auf dem Wege der Theorie dazu hinleiten zu können und faßte dabei mit Recht die technische Seite, als die einzig lehrhafte, in's Auge. Allein er ließ sich verleiten, zu sehr in's Einzelne zu gehen, und hat hierdurch den Dilettantismus und die Mittelmäßigkeit nur noch dreister gemacht, die nun an seinem Gängelbande den Weg zum Parnaß um so sicherer antreten zu können glaubten. Dies hat seinem Buche einen großen Absatz verschafft, dem Theater aber, wie ich glaube, nichts weiter eingebracht, als jährlich noch beiläufig fünfzig unbrauchbare Dramen mehr. Im Allgemeinen ist wenigstens an der heutigen Production kein Fortschritt zu erkennen, und grade Styl und Technik sind immer noch schlottriger geworden. Dagegen ist zu bedauern, daß Freytag seine Kraft der Bühne selbst nicht weiter mehr zu-

wendete. Er wäre gewiß vor vielen Anderen berufen gewesen, unser nationalhistorisches Drama neu zu beleben und zu bühnenwirksamer Gestaltung zu bringen. Erwähnung mag schließlich noch hier seine Theilnahme an der von Ignaz Kuranda*) (geb. 1. Mai 1812 zu Prag) gegründeten Zeitschrift „Die Grenzboten" finden, die damals von dem durch seine literarhistorischen Werke einen großen Ruf genießenden Julian Schmidt redigirt wurde.

Neben diesen die reale Bühne bei ihren Arbeiten immer fest im Auge behaltenden Dichtern traten im fünften Jahrzehnt dieses Jahrhunderts noch eine Anzahl anderer hervor, deren Eigenthümlichkeit eine zum Theil so starke und trotzige war, daß sie die Conventionen der Bühne entweder durchbrechen oder mit ihr brechen zu sollen glaubten. In ihnen lebte etwas von dem Geiste des Sturmes und Dranges und von der Originalitätssucht desselben, nur daß sie unter dem Einflusse einer neuen Philosophie, daher auch unter dem einer neuen Kunstanschauung und überhaupt ganz neuer, das Leben beherrschender Ideen standen. Von ihnen ist der erste, der uns entgegentritt, Friedrich Hebbel,**) zugleich, was dramatisches Talent betrifft, der bedeutendste. Am 18. (nicht 13.) März 1813 zu Wesselburen im Dithmarschen in gedrückten Verhältnissen, sein Vater war ein armer Maurer, geboren und aufgewachsen, fiel die Liebe der Mutter und die Theilnahme eines Lehrers lange fast als der einzige Sonnenschein in sein Leben. Trotz seiner schon damals hervortretenden bedeutenden Intelligenz, mußte er sich anfangs sein Brod als gewöhnlicher Dienstbote, dann als Schreiber verdienen. Die Einsamkeit seiner Kindheit hatte den träumerischen Hang seiner Seele gesteigert und mit der scharfen Beachtungsgabe ein tiefes Naturgefühl und den Drang nach poetischem Ausdruck in ihm zur Entwicklung gebracht. Jetzt fand er im Umgang mit anderen geistig geweckten Menschen Gelegenheit, das in ihm erwachte Bildungsbestreben nach verschiedenen Richtungen hin zu entfalten. Seiner geistigen Ueberlegenheit gelang es, trotz seiner niedrigen Lebensstellung, leicht, sich zum geistigen Mittelpunkte eines Kreises von Menschen zu machen, die sich meist in ungleich begünstigteren Lebenslagen befanden.

*) Er hat auch der Bühne ein Drama „Die letzte weiße Rose" gegeben, welches 1846 im Wiener Burgtheater zur Aufführung kam.

**) Kuh, Emil, Biographie Friedrich Hebbel's, 2 Bde. Wien 1877.

Dies hatte zunächst hauptsächlich zur Folge, ihm den Contrast seiner äußeren Lage und seines inneren Lebens recht tief empfinden zu lassen. Auch fehlte es nicht an Versuchen, sich diesem, als Entwürdigung gefühlten Zustand zu entreißen, was ihm auch endlich, zunächst mit Hülfe der Schriftstellerin Amalie Schoppe in Hamburg, später besonders durch die sich aufopfernde, selbstlose Liebe Elise Lensing's gelang. Nichts ist natürlicher, als daß ein starker, von äußeren Verhältnissen lange niedergehaltener Geist, der sich unter jahrelangen Entbehrungen im fortgesetzten Kampf mit dem Leben endlich mühsam emporringt, allmählich ein finsteres, übermäßiges, trotziges Selbstgefühl gewinnt, das sich zuletzt Alles nur selbst zu verdanken glaubt; aber es bleibt darum immer betrübend zu sehen, wie grade solche Naturen später nicht selten eine ähnliche Rücksichtslosigkeit zeigen, wie die war, unter welcher sie selbst so schwer und lange gelitten. Hebbel war rücksichtslos gegen seine Freunde, undankbar gegen Amalie Schoppe, anmaßend gegen Gutzkow, der sich in einer etwas späteren Zeit doch seiner ebenfalls wohlwollend angenommen hatte, selbst gegen ein Wesen wie Elise Lensing wußte er zuletzt von keiner Verpflichtung. Er gewöhnte sich, Alles, was für ihn geschah, als einen seinem Talente pflichtschuldigen Tribut anzusehen. Um so ernster, tiefer und gewissenhafter nahm er es dagegen mit der Kunst. Die Jahre von seiner ersten Ankunft in Hamburg (von 1835—1839) hatte er zum Theil in Heidelberg und München unter großen Entbehrungen, im fortgesetzten Bestreben, seine Erfahrung, seine Kenntnisse und Bildung zu erweitern, in stetem Hinblick auf die höchsten Ziele der Poesie und Kunst verbracht. Es war das Verhängniß Hebbel's, daß er sein dramatisches Talent durch Philosophie auszubilden und zu vertiefen suchte, oder daß es zur Eigenart desselben gehörte, sich mit philosophischem Geist zu durchdringen, und sich von diesem Richtung und Ziele geben zu lassen. Ihm war die Kunst nichts anderes, als die realisirte Philosophie, wie ihm die Welt die realisirte Idee war. So kam es, daß, obschon der wahre Dichter nach ihm immer nur aus einer vor dem Bewußtsein liegenden Nothwendigkeit schaffen und daher für das Was und das Ziel eigentlich gar nicht verantwortlich sein sollte, er der speculativen Reflexion, der spitzfindigsten Absichtlichkeit auf den Entwurf und die Gestaltung seiner dramatischen Dichtungen doch einen großen Einfluß gestattete, nur daß er sich gleichzeitig bemühte, diese Absichtlichkeit wieder als Werk

der Natur erscheinen zu lassen. Für ihn hatte ein dargestellter Vorgang nur dadurch Bedeutung, daß er das Symbol eines Weltvorgangs, eines allgemeinen Menschenschicksals war, daher er seine Personen gern aus Antrieben handeln ließ, die sich in ein mystisches Dunkel verlieren. Während es so erscheinen soll, als ob der Naturgeist durch sie thätig würde und in das bewußte Leben dunkel mit eingreife, ist in Wahrheit doch sehr vieles nur das Werk ausgeklügelter Reflexion.

Wie Kleist, wollte auch Hebbel als Dichter entweder nichts oder das Höchste leisten, was schon allein seine Darstellungen in's Ungeheuerliche trieb, durch seinen Hang zur Symbolik aber, die außer im Mystischen nur noch im Ungemeinen einen entsprechenden Ausdruck finden zu können glaubte, noch gesteigert werden mußte. Dennoch erkannte er, weil für die Zeit, auch für sich eine Schranke an. Nach seiner Meinung war nämlich ein höchstes Drama nur unter gewissen Zeitverhältnissen möglich, die sich bis jetzt überhaupt nur zwei Mal eingestellt hatten, zur Zeit des Sophokles und des Shakespeare, als „in dem Verhältniß des ganzen Welt- und Menschheitszustands zur Idee, d. i. zu dem dem Weltorganismus innewohnenden sittlichen Centrum, eine entscheidende Veränderung" vor sich gegangen war, dort durch den Eintritt des Christenthums in das heidnische Leben, hier durch den Eintritt des Protestantismus in das scholastisch-kirchliche Leben. Der heutige Dichter sei dagegen durch den Weltzustand nur auf das partiell-nationale und subjectiv-individuelle Drama beschränkt. Er habe den weltlich-historischen Proceß, der in unseren Tagen vor sich geht, darzustellen und die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen, sittlichen, dabei nicht etwa umzustürzen, sondern tiefer zu begründen. In diesem Sinne glaubte denn Hebbel auch selbst aus dem Geist und Leben seiner Zeit dramatisch zu schaffen. Er suchte jedoch die Probleme, die er dichterisch zu lösen trachtete, vorzugsweise in sittlichen Krankheitserscheinungen auf, Probleme, die er mit philosophischer Spitzfindigkeit dann von ihnen ableitete und, um sie zu symbolischer Darstellung zu bringen, im einzelnen Vorgang noch mehr auf die Spitze trieb. Wie die Jungdeutschen griff auch er, nur in einem ganz andern Sinne, zuerst das geschlechtliche Verhältniß an, auf das er auch später immer wieder mit Vorliebe zurückkam. Liegt in diesem Verhältniß doch in der That auch der Keimpunkt des ganzen geistigen Lebens. In seiner 1840 beendeten

Judith wollte er in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen Proceß den Unterschied zwischen dem ächten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen sich selbst Herausfordern (dem bloßen sich Aufstacheln zur That) in einem Bilde zeigen" und nebenbei im Holofernes „eine jener ungeheuerlichen Individualitäten" darstellen, „die sich mit dem All fast noch als Eins fühlten', weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhängen, noch nicht durchschnitten hat." Der Dichter hat aber hier seine kraftgenialische Originalitätssucht nicht nur auf Holofernes, sondern auch auf Judith übertragen. Dem in's Ungeheuerliche gesteigerten Ungemeinen des Mannes wurde das in's Ungeheuerliche gesteigerte Ungemeine des Weibes gegenübergestellt. Beide sollten eben hierdurch zu gegenseitigem Verderben von einander angezogen werden. Jedes opfert dabei das Andere auf; Holofernes seinen Lüsten den reizvollen Leib des schönen Weibes und damit das Heiligste ihrer Natur und ihrer Seele; Judith dann ihn, um die ihr widerfahrene Schmach zu rächen, zu der sie doch selbst ein geheimes Gelüsten mit trieb. Alles Uebrige erscheint fast nur als künstliche Bemäntelung dieses Vorgangs. Des Holofernes Streben, sich zum Herrn der Welt, zum Vernichter der Menschheit zu machen, hat nur insofern damit zu thun, als es Judith zur That reizt. Die Befreiung ihrer Vaterstadt von dem drohenden Ungeheuer würde für sie allein ein sehr schwaches Motiv sein, da sie ja fast eben eine so gründliche Verachtung der Menschheit und insbesondere ihrer Landsleute, als Holofernes, zeigt. Nur das Ungeheure der That ist's, was sie reizt, nur das Ungeheure des Mannes, an dem sie vollzogen werden soll. Da sie diesen Reiz zugleich als Frevel empfindet, fordert sie eine Art Gottesurtheil heraus, um diesen Frevel zu heiligen. Sie glaubt nun die That im Drange einer vom Himmel gefügten Nothwendigkeit zu begehen. Wenn sie von dieser Nothwendigkeit aber auch überzeugen könnte, so würde sie doch noch den Beweis schuldig bleiben, warum die Ermordung des Holofernes einzig nur auf dem Weg ihrer Schande möglich sein soll. Und doch ist ihr vom ersten Augenblick an Beides als völlig untrennbar gesetzt. Der Dichter übersah, daß er, indem er die dem Weibe durch seine Natur und sein Geschlecht im Handeln gesteckte Grenze darlegen wollte, dies an einer Individualität sichtbar macht, welche durch ihre Natur, oder vielmehr durch seine eigne Spitzfindigkeit schon selbst jenseits der

Grenze des Weiblichen steht, und folglich ein Symbol des Weiblichen gar nicht abgeben kann. Man steht diesem Werke des Dichters ganz so gegenüber, wie in ihm selbst wieder Judith dem Holofernes, obschon dieser nur ein Gemisch von einem Helden und Großsprecher ist. Man fühlt sich abgestoßen und angezogen zugleich. Man sträubt sich gegen all die darin gemachten gewaltsamen Zumuthungen und fühlt sich doch von der Gewalt der Darstellung und der Tiefe des zwar verworrenen Grundgedankens unheimlich angezogen.

Genoveva (1841), das zweite Drama des Dichters, ist, wie ich schon früher gesagt, von der Maler Müller'schen Dichtung angeregt worden. Er hat ihr aber nichts, als das Golomotiv entnommen. Die Liebe macht aber auch hier einen ursprünglich dem Guten zugeneigten Menschen von großer Reizbarkeit des Gewissens, in dem aber auch angeborne wilde, in einer leicht entzündlichen Sinnlichkeit wurzelnde Triebe liegen, allmählich zum Verbrecher. Auch hier wird Golo selbst als Schößling einer wilden Leidenschaft vorgeführt, nur daß seine Mutter nicht der höchsten, sondern der niedrigsten Menschenklasse angehört. Nicht sie, sondern ihre Schwester stachelt die Leidenschaft Golo's immer mehr auf. Wie Judith macht auch wieder Golo sein frevelhaftes Beginnen von einem Gottesurtheil abhängig. Uebermüthiger als sie fordert er dasselbe heraus. Selbst dann aber zögert er noch, bis ein Schritt den andern auf dem abschüssigen Weg des Verbrechens nach sich zieht. Es ist gewissermaßen die Genesis dieses letzteren, die der Dichter in und an Golo entwickelt. Genoveva selbst ist zu Judith das Gegenstück. Ihre Züchtigkeit hat schon etwas von der Spitzfindigkeit, welche später die Keuschheit Rhodope's in Hebbel's Ringe des Gyges charakterisirt und verhängnißvoll macht. Sie verschließt Siegfried ihr Herz, um ihm ihre Liebe für die Todesstunde aufzusparen, und nur erst, da er in einen langaussehenden Kampf zieht und die Trennung von ihm leicht eine Trennung für immer sein dürfte, läßt sie das lange zurückgehaltene Gefühl in voller Fluth auf ihn ausströmen. Doch grade dieser Erguß der Liebe wird ihr verhängnißvoll, da sich an ihm die Begierde Golo's entzündet, der sie bisher nur mit heiliger Scheu zu betrachten gewagt. Das Spitzfindige in der Empfindung Genoveva's abgerechnet, ist dies vortrefflich, und da Hebbel in diese Spitzfindigkeit den einzigen Keim einer Schuld legt, so wird sie nicht blos gemildert, sondern in gewissem Sinne

gerechtfertigt. Ueberhaupt gehört der erste Act dieses Stücks zu dem Schönsten, was Hebbel im Drama geschrieben. Auch weiterhin wird man neben vielem Gesuchten und Unangemessenen (wozu ich z. B. die langen Monologe Golo's rechne, durch welche er seine Zwiegespräche mit Genoveva unterbricht) von vielen theils rührenden, theils mächtigen Schönheiten überrascht. Der Dichter zeigt, daß er für alles Farbe und Ausdruck, von dem Zartesten und Lieblichsten bis zu dem Schrecklichsten und Dämonischesten hat. Störend wirkt der ganz unnöthige romantische Geisterspuk, wie ja auch die widerliche Figur der Margarethe der Handlung allzuäußerlich verbunden erscheint. Der Schluß entläßt unbefriedigt. Das Endschicksal Genoveva's wird vom Dichter nicht unmittelbar dargestellt, er läßt es nur vom Geiste des Drago prophezeien, der wohl kaum das richtige Organ dafür ist. Ueberhaupt steht der zweite Theil gegen den ersten zurück. Das Stück ist in Jamben mit durchgehend männlichen Versenden geschrieben, was den männlichen Geist der Sprache und die epigrammatische Schärfe des Gedankenausdrucks gewiß noch verstärkt hat. Hebbel hatte mit diesen beiden Dramen großes Aufsehen erregt, freilich vorerst nur in engeren Kreisen. Seine finanziellen Verhältnisse wurden dadurch aber nur wenig gebessert, obwohl er in Campe einen großdenkenden Verleger gefunden hatte. Eine Reise nach Dänemark sollte hierin aber Besserung schaffen, da er, hauptsächlich auf Oehlenschläger's Verwendung, hier ein Reisestipendium des Königs auf mehrere Jahre erwirkte. Er wendete sich zuerst nach Paris, wo trotz der vielen glänzenden Eindrücke und vielleicht grade im Contrast dazu, doch auch unter dem Einflusse mannichfacher Herzensbedrängnisse Maria Magdalena (1844 gedr.) entstand.

Hebbel mochte in der französischen Hauptstadt stärker als je das gewaltige Ringen der Zeit nach einer neuen Form des Daseins empfinden, auf das er bereits in seiner Genoveva angespielt hatte. Was aber die Fabel betrifft, so weist dafür E. Kuh auf Erlebnisse des Dichters in München hin. Hebbel hatte hier bei einem Tischler, Anton Schwarz, gewohnt, einem armen ehrsamen Bürger, der es erleben sollte, daß ihm der Sohn als Dieb aus dem Hause geholt wurde und daß ihn die Tochter mit noch anderer Schande bedrohte. Hebbel unterhielt ein Verhältniß mit dem armen selbstlosen Geschöpf, das er noch unfreundlich für seine Hingabe behandelte. So sicher diese Ver-

hältnisse von ihm in jenem Drama benutzt worden sind, so reichen sie doch nicht an die Aehnlichkeiten, die, wie ich zeigte, zwischen Maria Magdalena und Wagner's Kindesmörderin bestehen und die einen Einfluß der letzteren darauf ganz außer Zweifel stellen. Es setzt dies den Werth der Dichtung und der Erfindung des Dichters eben so wenig herab, als der Hinweis auf eine Bandello'sche Novelle den Werth einer Shakespeare'schen Dichtung. Hebbel verhielt sich in diesem Falle fast eben so schöpferisch, als dieser. Fast jeder benützte Zug hat eine neue Form erhalten und ebenso wie das Ganze, das zu den abgeschlossensten Kunstwerken gehört, eine ganz neue und ungleich höhere Bedeutung. Wir begreifen nun auch, wie Hebbel zu seiner spitzfindigen Voraussetzung kam. Er hatte für die unmögliche Wagners eine neue zu erfinden, die Clara in eine ähnliche, aber zugleich schuldvollere Lage, wie dort Eva, zu setzen hatte. Ueber das Spitzfindige der Hebbel'schen Voraussetzung kommen wir zwar eben so schwer hinweg, wie der Secretär über den Fehltritt Clara's, aber es zeigt sich nun doch in etwas milderem Lichte. Immer aber bleibt das Gefühl, daß der Gedanke Clara's, sich wegen eines Liebesverdrusses einem Manne hinzugeben, den sie nicht anders als hierdurch an sich fesseln zu können glaubt und den sie im Grunde ihrer Seele verachtet, nicht aus der Seele eines solchen Mädchens, sondern nur aus Hebbel's Seele kommen kann, und es hilft diesem nichts, daß er Clara gleichsam wider Willen und ohne klares Bewußtsein hier handeln läßt, wir geben ihm auch diesen Trieb in der Natur und Seele eines derartigen Mädchens nicht zu. Doch hiervon abgesehen, ist die unerbittliche Folgerichtigkeit zu bewundern, mit der nun Motiv mit Motiv sich verkettet und eine Dichtung entsteht, die in der kernigsten, charakteristischesten Prosa ein Meisterstück psychologischer Entwicklung und energischer dramatischer Gedrungenheit ist.

Gottschall meint, daß es sich in dieser Tragödie der Ehre zuletzt immer nur um den S c h e i n dieser letzteren handle. Dies ist aber doch nicht ganz richtig. Der alte Tischler, der mit seinem schroffen Ehrgefühl den Sohn nach Amerika, die Tochter in den Tod treibt, hält nicht blos auf den Schein der Ehre, und Clara, welche Leonhard zur Ehe zwingen will, hat dabei nicht diesen Schein, sondern das Leben des Vaters und die Zukunft ihres Kindes im Auge. Selbst der Secretär ist bereit, sich über den Schein der Ehre, d. i. über das

Vorurtheil der Welt im Allgemeinen hinweg zu setzen, nur über das Gefühl, daß grade ein Schurke das Recht haben soll, über ihn und das, was ihm das Nächste und Theuerste ist, höhnisch zu lächeln, nur über dieses Gefühl vermag er nicht hinweg zu kommen.

Maria Magdalena erregte die größten Erwartungen von der Zukunft des Dichters. Auch hätte man denken sollen, daß der errungene Ruhm, daß die Eindrücke, welche ihm jetzt in Italien zu Theil werden sollten, sein Talent neu beschwingen müßten. Gleichwohl erschien es grade jetzt wie gelähmt. Schon das Lustspiel „Der Diamant" befriedigte nicht. Noch mehr aber wurde man von der Tragikomödie Das Trauerspiel in Sicilien (erst 1852 gedr.) und das Trauerspiel Julia (erst 1851 gedr.) herabgestimmt, so viel des Interessanten auch alle diese Dichtungen enthielten. Auf den „Diamant" hatte Hebbel, wie sein Prolog beweist, die größten Hoffnungen gesetzt. Das Stück leidet jedoch unter dem Gegensatz einer abstracten Phantastik und eines realistischen Naturalismus. Der Eindruck war der des Seltsamen, Absichtlichen, Reflectirten. Noch weniger behagte in seiner barocken Willkür Das Trauerspiel in Sicilien, obschon ihm eine wirkliche Begebenheit zu Grunde lag. Julia ist ein Seitenstück zu Maria Magdalena. Die Heldin hat ein Liebesverhältniß, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Von dem Geliebten scheinbar ihrem Schicksal überlassen, wird sie von ihrem Vater verstoßen, obschon ein abgelebter Graf, Namens Bertram, sich sie zu heirathen erbietet. Der Vater giebt sie für todt aus und ordnet sogar ein Scheinbegräbniß für sie an, ein Zug, der Shakespeare's Viel Lärm um nichts entnommen zu sein scheint. Der Geliebte, der demselben unerkannt beiwohnt, hält sie, hierdurch irregeleitet, nun wirklich für todt. Graf Bertram aber heirathet Julia, die diese Scheinehe aus Rücksicht für ihr Kind eingeht. Inzwischen entdeckt Julia's Geliebter den Betrug, findet sie aber vermählt. Der hieraus entstehende Conflict findet dann dadurch seine Lösung, daß Graf Bertram den Tod sucht und hierdurch der Vereinigung der beiden Liebenden nichts mehr im Wege steht. Das Stück enthält übrigens einige sehr mächtige Scenen, von denen die Begräbnißscene obenansteht. Auch das Fragment zu dem Trauerspiel Moloch, welches zuerst in G. Kühne's Europa erschien, ist noch in Italien entworfen worden. Dieses niemals fertig gewordene Stück wurde damals zunächst von Herodes und Mariamne (1851)

verdrängt, das im Februar 1847 in Wien begonnen wurde. Dieses Drama ist zwar in einem großartigen Sinne angelegt, sinkt aber in seinem zweiten Theile beträchtlich. Hebbel wollte darin einen Gewaltmenschen darstellen, der sich des ausschließlichen Besitzes seiner Gattin noch über den Tod hinaus versichern will, und ihr daher vor einem Kriegszug das Versprechen abfordert, sich im Fall seines Todes sofort das Leben zu nehmen. Da sie dieses Versprechen aber aus verletztem Stolze verweigert, beauftragt er seinen Schwager Joseph mit dieser That. Dieser Auftrag wird Mariamnen verrathen, sie selbst bei des Herodes Rückkehr des Ehebruchs angeklagt. Sie weiß sich aber zu rechtfertigen und erhebt jetzt ihrerseits Klage gegen ihren Gemahl, dem sie jedoch das Geschehene vergiebt. Herodes mißtraut ihr seitdem, und um sie noch ein zweites Mal auf die Probe zu stellen, wiederholt er jenen Befehl an Soëmus. Dieser fühlt aber menschlich, und obschon die Nachricht vom Tode des Königs eintrifft, vollzieht er den Blutbefehl nicht, sondern entdeckt sich der Königin. Die Nachricht war jedoch falsch. Herodes kehrt wieder, und über das Verhalten Mariamne's bei seiner Rückkehr empört, verurtheilt er beide zum Tode. Schon die Wiederholung desselben Motivs, wenn es auch jedesmal anders begründet ist, wirkt störend. Die psycholochische Spitzfindigkeit, die Hebbel bei dieser Gelegenheit wieder entwickelt, läßt das Ganze zu sehr im Lichte eines psychologischen Experiments erscheinen. Auch hat der Dichter den beiden Hauptgestalten, besonders Mariamnen, zu viel modernes Empfinden verliehen. Wenn dieses Stück nichtsdestoweniger große Achtung abnöthigte, so wurde das nächste, das phantastische Lustspiel Der Rubin, bei aller Seltsamkeit doch nur schwächlich befunden. Es erlitt bei der am 23. November 1849 stattfindenden Aufführung geradezu eine Niederlage.

Hebbel, welcher damals in Wien lebte, wurde um diese Zeit in eine Polemik mit Julian Schmidt gerissen, was ihm aber nur zu den alten Feinden noch neue heraufbeschwor. Er wehrte jedoch diesmal die Angriffe höchst künstlerisch durch das kleine satirische Drama Michel Angelo (1855 gedr.) ab, dessen Charakteristik freilich bemängelt wurde. In der in demselben Jahre erschienenen „Agnes Bernauer" wollte der Dichter, nach seiner eignen Angabe, „die Schönheit einmal als solche von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite" darstellen. Dies geschieht aber doch nur im Anfang, wo die

Schönheit des Mädchens demselben wirklich allein schon Neider und Feinde zuzieht. Später beschwört aber Agnes das Verhängniß auch noch durch den von ihr gewagten Uebergriff aus der Sphäre bürgerlicher Abhängigkeit und Beschränkung in die Machtsphäre des Staats herauf. Man hat Hebbel getadelt, daß er den Staat für berechtigt erklärt, eine Ehe, wie die von Agnes mit dem Thronerben geschlossene, gewaltsam zu lösen. Allein wenn er auch wirklich hier, wie ich glaube, Recht hätte, so würde er es doch nie darin behalten, daß er es für möglich hielt, uns in diesem Streite zwischen Liebe und Staatsraison mit unsrem Herzen auf die Seite der letzteren ziehen zu können. Auch fühlte Hebbel dies wohl selbst, daher er eine große Beredsamkeit, uns zu überzeugen, aufwendet und den Herzog Ernst in ein so mildes Licht wie nur möglich zu stellen sucht. Er bemüht sich, das Geschick der Bernauerin so nothwendig erscheinen zu lassen, „daß selbst der sittlichste und wohlwollendste Vertreter der höchsten Gewalt, es nicht abzuwenden im Stande sei." Es gelingt ihm aber nicht, uns damit zu befriedigen. Besser wäre es gewesen, wenn er das volle Licht auf die Macht und Gewalt der Liebe gelegt hätte, die sich über jede Rücksicht erhebt und lieber untergeht, als in die von ihr verlangte Trennung von dem Geliebten zu willigen.

Hebbel hat in dieser Dichtung den Ton der Zeit und des Volksthümlichen herrlich getroffen und seiner Darstellung auch frischere, hellere Farben als in irgend einem andern seiner Dramen beigemischt, so daß es zu bedauern ist, dieses ächt nationale, schöne Werk so gleichgültig von der Bühne verbannt zu sehen. Doch hatte Hebbel damals mit dem um so viel schwächlicheren gleichnamigen Drama von Melchior Meyr zu kämpfen, das von verschiedenen Bühnen bevorzugt wurde.

Wenn es fast allen Dramen des Dichters seit Maria Magdalena an der einheitlichen Geschlossenheit dieser letzteren gefehlt hatte, so sollte nun ein Werk hervortreten, welches mit diesem Vorzug zugleich noch den einer classischen Vollendung der Form, besonders der metrischen Behandlung der Sprache zeigt, bei welcher, wie schon bei Herodes und Mariamne, und nun fortan immer, männliche mit weiblichen Versenden abwechseln.

Hebbel mochte in Wien vielen Männern begegnet sein, deren Eitelkeit sich nicht genug in der Bewunderung ihrer schönen Frauen sonnen konnte und hierdurch bisweilen die verhängnißvollsten Folgen

heraufbeschwor. In dieser modernen Form fehlte dem Motiv, um es Hebbel brauchbar erscheinen zu lassen, jedoch das Bedeutende und Symbolische. Er fand es in der Fabel vom Gyges bei Herodot und verband diese hierzu noch mit einem bei Plato gefundenen Ringmotive. Es entstand so die Tragödie Gyges und sein Ring (voll. 1854, gedr. 1856). Durch dieses Hereinziehen des Wunderbaren, das nur an dem Ring, nicht an der Person haftete, gelang es ihm, nicht nur den Gegenstand auf die volle poetische Höhe zu heben und das Anstößige der Hauptsituation zu mildern, sondern diese auch erst zu einer wahrhaft tragischen zu machen. Denn nun bemerkt Rhodope den Gyges nicht mehr blos zufällig, sondern es ist seine Vermessenheit, welche den Blick des schönen, preisgegebenen Weibes absichtlich auf sich zieht. Auch dient der Ring zugleich als Motiv, Kandaules den verhängnißvollen Gedanken, die Reize seines Weibes der Bewunderung des fremden Auges preiszugeben, in die Seele zu spielen. Dies genügte dem Dichter aber noch nicht, Rhodope sollte ebenfalls nicht nur in das Verhängniß, sondern auch in die Schuld mit verflochten werden. Zu diesem Zwecke stattete er sie mit einem Keuschheits- und Züchtigkeitsgefühl aus, das in seiner Spitzfindigkeit über die natürlichen Grenzen hinausging und eben darum jenes unnatürliche Gelüsten in Kandaules erzeugt. Man sieht, wie geschlossen hier ein Glied in das andre des tragischen Ringes greift. Nur eins übersah der Dichter dabei. Er hat, mit aller poetischen Feinheit und Ueberredungskunst zwar, seinen Gestalten Gedanken und Gefühle verliehen, wie sie nur erst der Geist des modernen Lebens gezeitigt hat, nein, richtiger noch, wie sie in dieser Spitzfindigkeit nur in einem Dichtergeiste, wie Hebbel's, entstehen konnten. Dies entfremdet uns eine Dichtung, die sonst eine Perle in unserer Dramatik genannt werden müßte und in formeller Beziehung das beste dramatische Werk dieses Dichters ist.

So weitab der Stoff der Nibelungen dem des Ringes des Gyges auch liegt, in eine so völlig andre, gegensätzliche Welt sie uns führen, so zeigt sich doch zwischen beiden eine innere Beziehung. Wie Gyges durch seinen Ring, wird Siegfried durch seine Tarnkappe unsichtbar gemacht, hier und dort von dem Gatten eines hochdenkenden Weibes zu einem Frevel an diesem benutzt, das letzteren rächt. Die Nibelungentrilogie wurde 1856 begonnen, 1857 wurden

das Vorspiel und der Tod Siegfried's vollendet, jetzt schob sich aber der Demetrius ein, von dem damals drei Acte entstanden. Erst dann wurde auch der letzte Theil noch begonnen und am 31. Jan. 1861 abgeschlossen. Am 16. und 18. Mai d. J. wurde das Ganze in Weimar unter Dingelstedt aufgeführt. 1862 erschien es im Druck. Es ist unstreitig Hebbel's reifstes, bedeutendstes Werk, wenn es auch nicht die hohe Formvollendung des Ringes des Gyges oder die Geschlossenheit der Maria Magdalena hat. Dem widersprach die Breite des mächtigen epischen Stoffes, dem sich der Dichter fast durchgehend anschloß. Doch ist es bewunderswerth, wie sehr es ihm gleichwohl gelungen, denselben in dramatisches Leben und dramatische Form und, ohne ihm etwas Wesentliches von seiner Eigenthümlichkeit zu rauben, in sein geistiges Eigenthum zu verwandeln. Nur ein Zug von jenem an Holofernes erinnernden großsprecherischen Wesen und etwas zu viel epigrammatische Schärfe des Ausdrucks ist in die Reden der alten Recken und Mannen und in die ihrer Frauen mit eingegangen, wodurch die Reine der charakteristischen Schönheit dieser Dichtung gelitten hat. Die Frage, ob das dem Stoffe innewohnende und anhängende Wunderbare sich zu dramatischer, besonders zu tragischer Darstellung eigne? fällt mit der andern zusammen, ob das Drama seine Stoffe überhaupt der Mythe und Sage entnehmen dürfe? Die Alten haben hieran niemals gezweifelt. Auch hat man in neuerer Zeit eigentlich erst bei Hebbel diese Frage ernstlicher aufgeworfen. So viel allerdings ist gewiß, daß, da wir in der Tragödie ebenso wie eine, wenn auch noch so beschränkte Willensfreiheit, auch eine bestimmte Zurechnungsfähigkeit zu verlangen haben, ein Mensch, der über jeden Angriff erhaben, der den Gesetzen des causalen Zusammenhangs völlig entrückt scheint, ein wahrhafter tragischer Charakter nicht sein kann. Allerdings ist dies nun eben bei dem gefeiten Siegfried bis zu einem gewissen Grade der Fall, aber doch nur bis dahin. Grade diese theilweise Ueberhebung über die Sphäre des Wirklichen wird für ihn ja verhängnißvoll, weil sie den Neid, die Leidenschaft, das Verbrechen gegen ihn herausfordert. Ein Mensch, der sich selbst außerhalb der Gesetze und Ordnung der Welt stellt, verliert in den Augen Mancher das Recht, sich auf sie zu berufen. Das ist die Meinung Hagen's und seiner Verschworenen, das ist das tragische Moment in dem Schicksal Siegfried's, und der Dichter hat es grade an den Zauber geknüpft, ja den Schwerpunkt

desselben in diesen Zauber verlegt, der ihn nach der Ansicht einiger Kritiker der tragischen Sphäre entheben soll. Hebbel hat überhaupt vom Wunderbaren in seinen Dramen vielfach Gebrauch gemacht. Dies beruht wesentlich darauf, daß er, nach meiner Meinung mit Recht, das tragische Schicksal nicht blos aus den Charakteren, sondern zugleich aus der äußeren Verknüpfung der Dinge, aus dem geheimen Walten im Weltzusammenhange zu entwickeln sucht, ohne die Freiheit der Charaktere darunter leiden zu lassen. Demzufolge hat er auch hier ein besonderes Gewicht darauf gelegt, den Untergang des alten, an eine absterbende Götterwelt geknüpften Zauberwesens und die an seine Stelle tretende neue, sittliche Weltordnung zur Darstellung zu bringen.

Auch diesmal hatte der Dichter einen poetischen Wettkampf, und zwar mit Geibel's Brunhild zu bestehen. Um wie viel schwächlicher auch diese gegen die Hebbel'sche ist, so empfahl sie sich doch als salonfähiger. Auch erhielt sie wegen ihres größeren lyrisch-rhetorischen Gehalts von verschiedenen unsrer die Welt auf Gastspielen durchziehenden Heroinen den Vorzug. In einer Beziehung wird man den Theatern bei dieser Bevorzugung zustimmen müssen. Wie unsere Schauspielkunst nun einmal beschaffen ist, werden sie eher eine gute Darstellung der Geibel'schen Brunhild, als der Hebbel'schen Nibelungen zu liefern im Stande sein. Nur das Wiener Burgtheater ist vermöge des daselbst noch immer hoch entwickelten Standes der Schauspielkunst, noch heute befähigt diesem Werke völlig gerecht zu werden.

Inzwischen war auch Demetrius weiter vorgeschritten. Er sollte ursprünglich zum hundertjährigen Geburtsfeste Schiller's in Weimar gegeben werden. Zu dieser Zeit waren jedoch nur die drei ersten Acte fertig, welche nun an jenem Tage im Wiener Burgtheater zur Aufführung kamen. Erst im Herbst 1863 auf dem Krankenlager nahm Hebbel das Stück wieder auf, das im fünften Act durch seinen am 13. December 1863 erfolgten Tod unterbrochen wurde. Der Dichter hat hier, wie mir scheint, sich bisweilen zu sehr in die episodische Detailschilderung verloren. Es war ihm aber darum zu thun, die Zustände in ihrer vollen Breite vorzuführen, aus denen seine Handlung erwuchs. Der großartige Zug und das Gepräge ächter Genialität, die den meisten seiner Werke zuerkannt werden müssen, sind auch diesem letzten, leider nur Torso gebliebenen Werke noch eigen. 1866 erschien in Hamburg die noch vom Dichter selbst veranstaltete

Ausgabe seiner gesammelten Werke. Hebbel gehört, was man auch gegen ihn einwenden mag, zu den bedeutendsten Dramatikern unserer Nation. Um ihn gerecht zu beurtheilen, muß man bedenken, daß er um das Leben und den Reiz der Kindheit und Jugend betrogen ward, daß er dem Leben seine Dichtung im Kampf mit der Noth abringen mußte, daß sie eine Frucht der angestrengtesten geistigen Arbeit ist. Sie hat nichts von dem Frühlingssonnenscheine, von der frischen, naiven, innigen Herzlichkeit, die uns so bezaubernd aus Goethe's Jugendwerken entgegenlacht, selbst nichts von den trauten, volksthümlich anheimelnden Naturlaut der träumerischen Begeisterung Kleist's, der gegen ihn in seiner Kindheit und Jugend doch noch ein Glücklicher war. Aber wie herb und schroff und in wie ernste Farben gekleidet Hebbel auch immer aus seiner Dichtung hervortritt, ist er doch neben allen mit und ihm unmittelbar vor und nach Strebenden ein Heros zu nennen. Kein Dichter seit Kleist hat wieder eine gleiche Kraft eigenthümlichen dramatischen Ausdrucks besessen. Vielleicht drängte sich das subjective Moment dieser Eigenthümlichkeit etwas zu sehr vor. Wir hören in seinen metrischen Dramen fast immer denselben rhythmischen Tonfall, dieselben rhythmischen Wendungen, was seiner Sprache einen Anflug von Manier giebt, von welcher Kleist bei mindestens gleicher Kraft und Eigenthümlichkeit des Ausdrucks, wenn nicht ganz frei, so doch um Vieles freier erscheint. Kleist legte das Gewicht der Eigenthümlichkeit auf das objective Moment des Ausdrucks. Sie entspricht mehr als bei Hebbel dem Charakter des Redenden und dem Charakter des Stücks. Auch hierin erscheint Kleist als der Größere; aber er hat keine Tragödie von der Einheit und tragischen Geschlossenheit der Maria Magdalena und des Rings des Gyges geschrieben.

Ein Hebbel in mancher Beziehung verwandter dramatischer Dichter war Otto Ludwig,*) geb. 11. Februar 1813 zu Eisfeld im Herzogthum Meiningen, und doch eine wesentlich andere Menschen- und Dichternatur. Obschon in behaglichen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, wurde seine geistige Entwicklung kaum minder, als die jenes älteren Dichters gehemmt, blieb er weit länger als dieser in enge Verhältnisse gebannt, aus denen er eigentlich nie recht herauskam. Weit länger als er, hatte er etwas später mit Noth und mit

*) Heydrich, Moritz, Nachlaßschriften Otto Ludwig's. 2 Bde. Leipzig 1874.

Mangel an Anerkennung zu kämpfen, weit früher, als er, verfiel er einem qualvollen Siechthum. Und doch war er und blieb er sein ganzes Leben eine überaus selbstlose, innerlich zufriedene und glückliche, aufopferungsfähige Natur. Wie Hebbel von einem ernsten, auf die höchsten Ziele gerichteten Streben erfüllt, war es ihm stets nur um die Sache, nicht um Ehre und Ruhm zu thun. Obschon der optimistischeste Idealist, ging er in der Poesie vor Allem auf innere und äußere Wahrheit aus. Gegen die kokette Lüge, sich in der Poesie besser darzustellen, als man ist, und mit Empfindungen zu täuschen, die man nicht wirklich hat, empörte sich seine Natur. Neben dieser subjectiven Wahrheit forderte er aber von der Dichtung auch noch, daß sie auf Veredlung des Menschen hinwirke. Seinen Ausgang nahm auch er von den Romantikern und von der kraftgenialen Dichtung, der er jedoch den Rücken kehrte, als er ihre Schwäche erkannt hatte. Er suchte sich zwar ebenfalls an der Theorie und der psychologischen Analyse zu bilden, so daß ein Theil seiner Arbeiten erst immer auf dem Wege der Reflexion entstand; allein er beruhigte sich hierbei nicht, sondern arbeitete rastlos, bis er das hierdurch Gewonnene wieder ganz in unmittelbare Natur verwandelt zu haben glaubte. Seine Gestalten und einzelnen Situationen traten ihm meist, wie in Folge unmittelbarer Eingebung, vor das innere Auge. Er suchte aber dann, wie er sagt, „zu all diese Einzelheiten die Idee und die Gelenke der Handlung und die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge" auf, wonach er nun seinen Plan machte, „in dem Alles Absicht und Berechnung" war.

„Da sieht es denn ungefähr aus, wie ein Hebbel'sches Stück. Alles ist abstract ausgesprochen (was bei Hebbel übrigens gar nicht der Fall), jede Veränderung der Situation, jedes Stück Charakterentwicklung gleichsam ein psychologisches Präparat." Nun aber geht der Proceß der lebendigen Umbildung an. Er verwirft es, die Menschen, wie er dies Hebbel zum Vorwurf macht (doch keineswegs in solchem Umfang mit Recht), so reden zu lassen, als ob sie sich selber beobachteten. Wohl gäbe es dergleichen Naturen und auch der Dichter dürfe sie zeichnen, doch nicht vergessen, daß sie eben besondere Individualitäten seien, deren Eigenthümlichkeit nicht auf andere beliebig übertragen werden dürfe.

Schon früh war in Otto Ludwig zugleich das poetische und das musikalische Talent erwacht. Da der Tod seines Vaters die

Lage der Familie sehr verändert hatte, so wurde das Studium aufgegeben und der Vorschlag eines vermögenden Oheims angenommen, in dessen Kramladen einzutreten, um denselben einmal übernehmen zu können. Das Verhältniß hatte keinen Bestand. Der Jüngling verfaßte Opern und Operntexte, die er auch aufführen ließ. Selbst der erste Entwurf zu Agnes Bernauer fiel schon in diese Zeit. 1839 erwirkte sich Ludwig beim Herzog von Meiningen ein Jahrgeld, um seine musikalischen Studien in Leipzig bei Mendelssohn-Bartholdy beenden zu können. Hier blieb er bis 1843. Der Widerspruch, in dem er sich aber mit der damals zur Herrschaft gelangenden neuen musikalischen Richtung fühlte, verleidete ihm die Musik. Doch auch die Poesie der Zeit, besonders die tendenziöse, gefallsüchtige Poesie der Jungdeutschen behagte ihm nicht. Er hätte am liebsten aller Kunst damals entsagt und sich in einen Winkel seiner Heimath zurückgezogen. Am liebsten wäre er Dorfschulmeister geworden. Sein Talent aber drängte mit poetischen Entwürfen, diesmal mit solchen des ernsten Dramas hervor. So kam er nach Dresden, von wo er jedoch bald nach Meißen zog, um hier in stiller Zurückgezogenheit und glücklicher Beschränkung sich der Ausführung seiner dramatischen Ideen und Pläne zu weihen. Otto Ludwig war Autodidakt. Nur langsam und tastend, aber rastlos und ernst arbeitete er sich an der Hand der Theorie und im Hinblick auf große Muster vorwärts. Nie hat wohl ein Dichter, trotz aller Mißerfolge, ausdauernder und unverdrossener nach großen Zielen gerungen. Shakespeare und Kleist standen ihm vor allen Anderen vor Augen. Doch auch die Werke des jungen Goethe vernachlässigte er nicht, sogar Lenz und Klinger wurden beachtet, selbst Iffland und Schröder zogen ihn an. Es entstanden in dieser Zeit das Trauerspiel Walburg, die ersten vier Bernauerbearbeitungen (auch unter dem Titel Der Engel von Augsburg bekannt), die Dramen Hans Frey, Die Pfarrrose (in zwei Bearbeitungen) und Das Fräulein von Scudery, sowie die Fragmente von einem Trauerspiel Eckart und einem Schauspiel Friedrich II. Dies Alles ohne Erfolg, wenn auch nicht ohne alle Anerkennung. Welche Ausdauer! Welche Selbstbescheidung! Erst im Januar 1847 ward ihm die Genugthuung, von Eduard Devrient vor einem größeren Kreise sein Trauerspiel „Die Rechte des Herzens" (ein Polenstück) vorlesen zu hören. Auch bemühte sich dieser, wie-

wohl schließlich vergebens, das Stück auf dem Königl. Theater zur Aufführung zu bringen. Es ist überhaupt wahrscheinlich, daß ohne die wahrhaft freundschaftlichen Anstrengungen Ed. Devrient's, der ihn auch zur Uebersiedelung nach Dresden bestimmte, Otto Ludwig's großes Talent unbeachtet verkümmert sein würde. Sein bürgerliches Trauerspiel Der Erbförster hatte schon in der ersten Bearbeitung Devrient auf's tiefste ergriffen.

„Ihr Stück — schrieb er ihm — zeigt wieder den außerordentlichsten Beruf. Es hat wieder eine Energie des Ausdrucks, eine Lebenswärme, Kraft und Fülle, so viel edle Gesinnung ohne Prunk, Gedankenreichthum ohne Schönthun damit, es ist das Werk eines Berufnen." —

Gleichwohl rieth er aus theatralischen Gründen zu nochmaliger Ueberarbeitung. Ludwig wollte darin „die ganze Metaphysik des Rechtsgefühls" entwickeln. Das Stück sollte in Iffland wurzeln, was es als Familienstück allerdings thut, und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren, worin er zwar irrt; wohl aber rührt es an Kleist, da es eine Art psychologisches Charakterstück wie Die Schroffensteiner ist, an die es bedeutend erinnert und mit denen es auch den fatalistischen Zug gemein hat. Es war aber noch etwas Andres, was das tiefe Interesse geschädigt, das diese, besonders in ihrem ersten Theile so frische, naturwüchsige, durch kernige, volksmäßige Sprache und folgerichtige Charakteristik ausgezeichnete Dichtung erregte, welcher „der rauschende Wald stets über die Schulter sehen" sollte. Es war der Umstand, daß der Conflict sich nicht nur aus der Natur der Charaktere entwickelt, sondern auch aus der Beschränktheit der Rechtsauffassung Berndt's, die aber, so verhängnißvoll sie auch wird, doch nur ein Lustspielmotiv ist. Gleichwohl wollte der Dichter grade mit Beziehung auf die Zeit den Conflict aus der Verwirrung der Rechtsbegriffe mit hervorgehen lassen. 1849 wurde das Stück zum ersten Male mit großem Erfolge in Dresden gegeben. 1857 erschien es im Druck.

Ludwig's Ruf als Dramatiker schien nun für immer begründet. Er nahm daher den Anlauf zu noch etwas Höherem. Er wendete sich wieder dem Historischen zu und wollte hier das Muster einer idealen Tragödie aufstellen, in welcher das Poetische und Theatralische mit dem Charakteristischen verbunden erscheinen sollte. Die alte Schablone ollte für immer beseitigt werden. War er doch überzeugt, daß an

der Unfähigkeit der Deutschen, ein wirkliches politisches Leben zu gewinnen, die Sentimentalisirung der Geschichte nicht wenig mit Schuld sei. „Ich halte es für die Aufgabe des jetzigen Dramatikers, die so auf den Kopf gestellte krankideale Welt, so viel er kann, auf die gesundrealen Füße zu stellen." Das war bei ihm nicht Selbstüberhebung. „Ich mache keinen Anspruch darauf — heißt es weiter — ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu nothwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernste Wille und gewissenhaftes Streben nach dieser Harmonie. Ich will nur, so viel in meinen Kräften liegt, einem kommenden Dichter die Bühne erobern helfen." Er machte sich dieses nicht leicht. Auch diesmal vergingen drei Jahre mit drei verschiedenen Bearbeitungen. (Wie mögen darüber unsre Herren Feuilletonisten lachen, die sich, um ein neues Drama zu schreiben, vier Wochen in irgend einen hübschen Badeort setzen und dabei gemüthlich Champagner trinken.) Erst 1853 traten die Makkabäer, wieder zuerst in Dresden, hervor, 1854 folgte Wien, aus diesem Jahre rührt auch der Druck. Die Makkabäer stehen, was die Form betrifft, unstreitig über dem Erbförster, an poetischer Frische und Eigenthümlichkeit behauptet dieser den Vorrang. Auch stört die Zweitheiligkeit dieses Stücks das Interesse, das anfangs auf Juda und später auf Lea gelegt ist. Was man aber sonst auch noch einwenden möchte, so gehört diese Dichtung doch mit zu unseren besten Dramen großen Styls. Der Erfolg traf den Dichter aber schon auf dem Siechbett. Er war von einem langsam, aber unaufhaltsam fortschreitenden Leiden ergriffen worden, dem er aber erst am 25. Febr. 1865 endlich erlag. Sein poetisches Schaffen ward hierdurch gelähmt, obschon er unausgesetzt thätig blieb. Doch wurden noch ein paar erzählende Dichtungen, darunter die meisterhafte Novelle „Zwischen Himmel und Erde" vollendet. Was das Drama betrifft, so verlor er sich wieder mehr, als je, in die Irrwege der Theorie und Kritik, wie die mächtigen Tagebuchhefte beweisen, in die er seine theoretischen und kritischen Gedanken Tag für Tag niederschrieb.

In ihnen liegt ein ungeheurer Ertrag geistiger Arbeit, der wenigstens theilweise durch die dankenswerthen Bemühungen Moritz Heydrich's an's Licht gezogen und fruchtbar gemacht worden ist. Seine Auszüge sind theils unter dem von ihm veröffentlichten Nachlaß des Dichters, „Skizzen und Fragmente", theils in der von ihm unter dem

Titel „Shakespearestudien“ (1874) herausgegebenen Sammlung enthalten. Die ersten theilen auch Näheres über die in diese Zeit fallenden dramatischen Entwürfe und Fragmente und die jetzt versuchten drei neuen Bearbeitungen des Bernauerstoffs mit.

Neben diesen beiden größten hierhergehörigen Erscheinungen treten noch Klein, Dulk und Elise Schmidt als originelle, aber wohl auch nach Originalität strebende Dramatiker auf. Besonders ist das letzte bei Julius Leopold Klein der Fall (geb. 1810 zu Miskolcz in Ungarn, gest. 2. Aug. 1876 in Berlin), dem Verfasser der gelehrten und geistvollen Geschichte des Dramas. Er hat eine ganze Reihe von Dramen geschrieben, die 1871 in 7 Bänden erschienen sind. Wie seine Geschichte des Dramas, machen auch sie durch Ueberfülle und die Unfähigkeit, einen geistvollen Gedanken, einen Witz, eine Abschweifung unterdrücken zu können, einen etwas chaotischen Eindruck. Dabei tritt fast überall eine bis zum Barocken ausschweifende Originalitätssucht, untermischt von Nachahmungen Shakespeare'scher Ausdrucksweise, hervor. Es fehlt seinen Entwürfen nicht an einem großartigen Zug, der Ausführung, nicht an bedeutendem interessanten Detail, er erhebt sich zuweilen zu vortrefflich gezeichneten Charakteren und Scenen, das Ganze läßt aber das vermissen, was wir nach seinen ausgesprochenen dramaturgischen Grundsätzen am ehesten von ihm zu erwarten gehabt hätten, einen klaren Begriff vom Komischen und vom Tragischen. Sein erstes Stück war Maria von Medici (1841). Den großartigsten Wurf zeigt seine nur zu sehr in's Breite gehende Zenobia (1847). Auch Heliodora (1867) gehört zu seinen interessantesten Stücken. Von den Lustspielen verdienen wohl Die Herzogin (1848) und Voltaire (1862) die ersten Stellen. Jene wurde in einer Ueberarbeitung in Berlin zur Aufführung gebracht. Außerdem mögen noch Moreto (1859), Maria (1860, den Tod des deutschen Kaisers Otto III. behandelnd) und Strafford (1861) genannt werden.

Excentrischer noch erschien in seinem ersten Drama Albert Dulk, geb. am 17. Juni 1819 zu Königsberg, nur daß seinem Orla (1844) die feste, scharfe Zeichnung fehlt, welche Klein in vielen seiner Figuren zeigt. Dagegen tritt uns daraus ein etwas schwülstiges lyrisches Pathos voll sinnlicher Gluth entgegen. Orla ist eine Art Don Juan, der jedoch mehr reflectirt, als handelt, und den Genuß

zu vergeistigen sucht. In dem um 15 Jahre späteren Simson zeigt der Dichter entschieden mehr Haltung, die Charakteristik mehr Schärfe und größere Vertiefung. In Jesus Christus (1865), von ihm ein Stück für die Volksbühne genannt, glaubte Dulk seiner rationalistisch-historischen Auffassung der Persönlichkeit Christi eine größere Verbreitung geben zu können. Seine Behandlung von diesem Standpunkte aus ist edel und phantasievoll, hier und da selbst ergreifend. Es gehört zu den Absonderlichkeiten seiner Auffassung, daß er das Verhalten des Judas in eine ihn entschuldigende Beleuchtung rückt. Das Stück ist auf eine sehr reiche scenische Ausstattung berechnet. Von all diesen Excentricitäten erscheint Dulk in seinem 1875 veröffentlichten Drama Willa befreit. Es spielt in der Zeit Ludwig des Deutschen, ist in einem durchaus maßvollen Tone gehalten. Die Charaktere sind mit festen Strichen gezeichnet. Der Grundgedanke, die versöhnende Macht der Liebe, ist warm und phantasievoll ergriffen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit Dulk zeigt Elise Schmidt in den Dramen Der Genius und die Gesellschaft (1850), Judas Ischarioth (1851) und Macchiavelli (1852). Besonders das zweite erregte zu seiner Zeit durch kecke metaphysische Gedanken und kraftgenialische Charakterzüge, sowie durch die Behandlung der Liebe, vielseitig Aufsehen; das letzte erfreute die Kenner durch einzelne gelungene Charaktere. Auch der Faust F. Marlow's (sein eigentlicher Name ist G. L. Wolfram), geb. 1818 zu Skeuditsch, gest. 1852 zu Leipzig, mag als dramatisches Kraftstück, schon wegen der Zusammenstellung mit Hamlet erwähnt werden, dessen Geist von Faust herauf beschworen wird.

Die 1848 zur Krisis gekommene freiheitliche Bewegung der Zeit rief nach ihrer Unterdrückung eine Reaction hervor, welche jedoch die in Fluß gekommenen Ideen nicht zu verdrängen vermochte, zumal der neue französische Gewalthaber, Napoleon III., theils in zu großer Abhängigkeit von jener Bewegung war, theils sich dieser Ideen selbst mit zur Befestigung seines Thrones bemächtigte

In Italien sowohl, wie in Frankreich war die nationale Einheit eines der Hauptziele der Bewegung gewesen. Dieses Verlangen wurde von ihm dadurch zu beschwichtigen gesucht, daß er das Nationalitätsprincip zum politischen Dogma erklärte und die politische Strömung

hierdurch von allen anderen Zielen zunächst ableitete. Den social-demokratischen Bestrebungen der Zeit suchte er dagegen dadurch gerecht zu werden, daß er Speculation, Luxus und Genußsucht auf jede Weise zu beleben suchte, um, gleichviel wie sehr die Sitten darunter litten, der großen Masse reichlicheren Verdienst und hierdurch auch selbst einen größeren Antheil am Lebensgenuß zu verschaffen. Auch spielte er diese beiden großen Probleme, das nationale und das sociale, gegen einander aus, so daß beide einander in ihren expansiven Bestrebungen einschränkten. Die Kriege für nationale Einheit hinderten die social-demokratische Bewegung in ihrer weiteren Entwicklung und die zu ihrer Befriedigung geförderte Industrie, Speculation und Genußsucht, hemmte wieder die nationalen Bestrebungen, insofern die letzte sie einschläferte, jene ersten aber vielfach ein internationales Interesse erzeugten.

Für die vorliegende Darstellung sind diese Verhältnisse deshalb von Wichtigkeit, weil das nationale Problem der Zeit das national-historische, sowie überhaupt das historische Drama mächtig gefördert hat, das sociale Problem aber durch den immer schärfer hervortretenden Gegensatz von Capitalismus und Pauperismus die Kluft zwischen den Besitzenden und Besitzlosen immer tiefer riß und die schrankenlose Speculation und Gewinnsucht zwar der Entwicklung der technischen und Naturwissenschaften außerordentlich förderlich waren, aber eine Genußsucht in's Leben riefen, welche den Egoismus völlig entfesselte, alle sittlichen Verhältnisse lockerte, Ausschweifung und Prostitution im Gefolge hatte und durch dieses Alles dem Drama einen ganz neuen Inhalt und neue Tendenzen gab. Jenes zeigte sich mehr in Deutschland, wo das historische, besonders das national-historische Drama jetzt länger von den Dichtern fast ausschließlich gepflegt werden sollte, weil hier die nationale Einheit noch zu erringen war. Dieses dagegen führte in Frankreich, d. i. in Paris, zur Entwicklung eines neuen gesellschaftlichen Dramas, in welchem Ehebruch und Prostitution, sowie überhaupt die gesellschaftlichen Krankheitserscheinungen die bevorzugten Mittelpunkte bildeten. Erst jetzt fand in Frankreich der vollständige Bruch mit dem alten akademischen Drama statt. Die Tragödie wurde so gut wie in die Acht erklärt, der Vers so gut wie verworfen, die Einheit der Zeit nicht beachtet, die Einheit des Orts nur auf den Act beschränkt. Komische und ernste Elemente flossen in dem neuen Drama zusammen,

das schon äußerlich eine von dem frühern völlig veränderte Form annahm, indem es willkürlich die durch kein inneres Gesetz gebotene Eintheilung in 4 Acte einführte und festhielt und eine ganz neue zum Theil auf malerische Stimmung berechnete Technik ausbildete.

Es war unstreitig viel mehr diese völlig entgegengesetzte geistige Strömung, welcher das Drama beider Länder damals folgte, als die zwischen ihnen jetzt stärker hervortretenden Antipathien, was plötzlich den Einfluß des französischen Dramas bei uns unterbrach. Man ließ zwar in beschränkter Weise dieses Drama selbst auf den Theatern noch zu, obschon sich ihm einzelne fast völlig verschlossen; der Nachahmung desselben aber war man fast überall abgeneigt, mit einziger Ausnahme von Wien, wo der geistige Rapport mit Paris ein ungleich intimerer war, die gesellschaftlichen Zustände schon damals eine größere Uebereinstimmung zeigten und das neue französische Drama noch überdies in Laube einen begeisterten Förderer fand. Die schwankende Aufnahme, welche ein Stück wie Freytag's Waldemar bei aller Beliebtheit des Autors zu Theil ward, die völlige Ablehnung der Hebbel'schen Julia beweist genügend, wie sehr der deutsche Geist dem jenes neuen französischen Dramas damals noch abgeneigt war. Das konnte aber von keiner ewigen Dauer sein. Der Speculationsgeist, der Luxus, die Genußsucht, der Socialismus, die Prostitution drangen allmählich auch mehr und mehr in Deutschland ein und erzeugten hier in den großen Städten umsomehr ähnliche Zustände, als sie durch den philosophischen Pessimismus und den naturwissenschaftlichen Materialismus, deren Schlagworte immer tiefer in die Gesellschaft, ja in's Volk drangen, entschieden gefördert wurden. So kam es, daß das neue französische Drama gerade erst dann wieder einen bedeutenderen Einfluß auf das deutsche gewann, als der national-politische Gegensatz beider Länder auf's höchste gestiegen war.

Was in Deutschland damals das historische Drama noch besonders empfahl, was die Dichter damals noch immer an einem sich freilich mehr und mehr abschwächenden Idealismus festhalten ließ, war, daß im letzten Jahrzehnt Schiller wieder der Heros der Nation geworden war. Sein Name, sein Drama hatte der freiheitlichen Bewegung Schwung und Begeisterung verliehen. Doch auch das Shakespeare'sche Drama hatte damals bei uns eine Popularität, wie niemals zuvor, gewonnen. Dabei wurde das historische Drama besonders

von den fürstlichen Bühnen zum Theil kräftig unterstützt. Ich erinnere nur an den Versuch des Königs Maximilian von Baiern, in München eine neue dramatische Aëra in's Leben zu rufen und an den vom deutschen Kaiser, als Prinzregent, am 9. November 1859 gestifteten Schillerpreis. Die Zahl der jetzt im historischen Drama hervortretenden Dichter ist eine so große, daß sie in der That zu den höchsten Erwartungen anregen konnte. Leider entsprach die Stärke der Talente nicht immer der Güte der Intentionen und der Höhe der gesteckten Ziele.

Es tritt uns hier zuerst eine Persönlichkeit entgegen, welche in vieler Beziehung noch der zum Abschluß gekommenen Periode anzugehören scheint. Robert Griepenkerl, geb. 4. Mai 1810 zu Hofwyl in der Schweiz, gest. 16. Oct. 1868 in Braunschweig, ist in der That noch ein Ausläufer der kraftgenialen Richtung und ein Vertreter der revolutionären Ideen derselben. Er trat mit großem Talent, aber mit dem noch größeren Anspruch auf, eine ganz neue Epoche, sowohl in der Dichtung, als in der Musiktheorie, in's Leben zu rufen. Es fehlte ihm hierzu im Drama an Objectivität der Auffassung und an wahrhaft dramatisch und tragisch gestaltender Kraft. Gleichwohl erregte, und nicht unberechtigt, sein Maximilian Robespierre (1851) außergewöhnliches Aufsehen. Er nimmt durch die Phantasie seiner Darstellung, durch Schwung und Glanz der Empfindung, Gedankengehalt, einzelne bedeutende Charakterzüge und eine Menge geistreicher Einzelheiten das Interesse des Lesers gefangen. Auch die Girondisten (1852) theilen noch diese Vorzüge, in dramatischer Hinsicht aber sind sie kein Fortschritt. Noch weniger gelang es dem Dichter mit seinem die sociale Frage berührenden Drama Ideal und Welt (1855) zu befriedigen, das, obschon es über verschiedene Bühnen gegangen ist, doch ohne Erfolg blieb. Vergeblicher noch sollten die mit seinen folgenden Stücken Auf der hohen Rast und Auf St. Helena (1860) gemachten Anstrengungen, sich die Bühne zu erobern, bleiben. Einen schneidenden Contrast zu diesen erfolglosen Anläufen eines immerhin nicht unbedeutenden Talents bilden die Erfolge und das Verhalten Franz von Dingelstedt's, geb. 20. Juni 1814 zu Halsdorf (Oberhessen), gest. 15. Mai 1881 zu Wien. Noch ein Jahr früher als Griepenkerl war er mit dem Trauerspiel Das Haus der Barnevèldt hervorgetreten, welches, obschon

in einzelnen Scenen und Charakterzügen großes Talent verrathend, im Ganzen doch nicht befriedigen konnte. Dies war für ihn hinreichend, der dramatischen Production für immer den Rücken zu kehren. Verstand er es doch, sich die Bühne auf einem viel sicherern und minder dornenvollen Weg zu erobern. Schon im folgenden Jahre ward er zum Intendanten des Königl. Hoftheaters in München ernannt; 1857 folgte die Berufung in gleicher Eigenschaft an das Weimar'sche Hoftheater, 1868 die als Director an das Hofoperntheater zu Wien und 1871 die Ernennung zum artistischen Director des Burgtheaters.

Es mag hier die Betrachtung einer Gruppe von Dichtern eingeschoben werden, die zwar zum Theil ihre dramatische Laufbahn etwas früher begannen, erst jetzt aber Einfluß auf die Bühne gewannen, indem sie das historische Drama in einem volksmäßigen Sinne erfaßten. Da ist zuerst der Schlesier Arthur Müller zu nennen, der 1820 zu Breslau geboren, am 10. April 1873 zu München gestorben, mit seinem frischen, robusten Talent die Bühne mit einer ganzen Reihe von Stücken erfüllte, von denen hier nur die Trauerspiele: Die Kaiserglocke von Speier, König Otto und sein Haus, Fürst und Bischof, die Lustspiele: Die Verschwörung der Frauen, Der verhängnißvolle Feldwebel, sowie die Volksstücke: Das Haberfeldtreiben, Das Johannisfeuer und Auf der Gant hervorgehoben werden mögen. Sie wurden besonders in München, doch auch in Wien und Berlin zur Aufführung gebracht. Eine freie, mannhafte Gesinnung, ein gesunder, frischer Humor und eine klare, sich schon im kräftigen Aufbau kundgebende Darstellung sind die vorzüglichsten Eigenschaften dieses Dichters. Ihm schließt sich der geistesverwandte, an dramatischem Talent ihm aber untergeordnete Hermann Theodor Schmid an, einer der beliebtesten baierschen Volksschriftsteller. Er begann seine dramatische Laufbahn bereits 1843 mit dem Trauerspiele Camoëns. Erst jetzt entfaltete sich aber seine Thätigkeit für die Bühne in reicherem Maße. Ich nenne von seinen Stücken: Christoph, der Kämpfer (1847), Eine deutsche Stadt (1849), Ludwig im Bart (1865), Columbus (1875), sowie die Volksstücke Rose und Distel (1873), Der Tatzelwurm (1875), Vineta (1875). Ein anderer damals in München begünstigter Dramatiker war Andreas May. Von seinen vielen Stücken (die zum Theil 1867 in zwei Bänden „Dramen" erschienen), kamen die Tragödien Der König der Steppe (1849), Zenobia und

das Schauspiel Amnestie in München, das Trauerspiel Cinq Mars auch in Dresden, das Lustspiel Der Courier von der Pfalz in Berlin mit Beifall zur Aufführung. Ein sich gleichfalls durch Volksthümlichkeit auszeichnender Dramatiker erschien auf einem andern vaterländischen Gebiete in dem Thüringer Alexander Rost (am 22. März 1846 zu Weimar geb., gest. daselbst am 15. Mai 1875). Seine zum Theil romantisch gefärbten Stücke sind auf derben theatralischen Effect berechnet, doch nicht ohne dramatisches Leben. Ludwig der Eiserne, Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange, Berthold Schwarz, und besonders Das Regiment Madlo sind über viele der Bühnen Mitteldeutschlands mit großem Erfolge gegangen. Seine Stücke erschienen gesammelt als Dramatische Dichtungen (1867), 6 Theile.

Diesen national-volksthümlichen Dichtern schlossen sich etwas später mit ähnlichen Werken noch an: Gustav Heinrich Gans, Edler zu Putlitz, geb. 20. März 1821 zu Retzien, seit 1873 General-Intendant des Hoftheaters in Karlsruhe, auf den ich zurückkomme, mit dem Testament des großen Kurfürsten (1858); Ernst Wichert, geb. 11. März 1831 zu Insterburg, mit Unser General York; Robert Giseke, geb. 15. Jan. 1827 zu Marienwerder mit Johannes Rathenow (1855), Der Hochmeister zu Marienburg, Der Burggraf von Nürnberg und Moritz von Sachsen (1860);*) der Intendant des Koburger und Gothaer Theaters Gustav von Meyern-Hohenberg (geb. 10. Sept. 1820 zu Kalvorde im Herzogthum Braunschweig, gest. 9. März 1878 bei Constanz) mit Heinrich von Schwerin (1858) und Prinz Eugen (1860), Hermann Hersch, geb. 1821 zu Jüchen (Rheinprovinz), gest. 27. Juli 1870 mit dem Schauspiel Anneliese (1858), Oscar von Redwitz, geb. 23. Juni 1823 zu Lichtenau bei Ansbach mit Philippine Welser (1859) und Der Zunftmeister von Nürnberg;**) A. Brachvogel mit Adalbert von Babanberge (1858) und Die alten Schweden (1874) und Paul Heyse mit Hans Lange (1866), Kolberg (1868) und Die Weiber von

*) Er schrieb auch noch das tendenziös-politische Drama: Ein Kaiser (1857), sowie nach Victor Hugo's Cromwell: Die Kavaliere (1868) und Die Malteser (1876).

**) Er trat zuerst als Dramatiker mit dem sentimentalen Schauspiel Sieglinde (1853) auf, dem 1856 Thomas Morus und 1860 Der Doge von Venedig folgten.

Schorndorf, welche Werke sämmtlich mehr oder weniger große Bühnenerfolge erzielten und von denen Hans Lange und Das Testament des großen Kurfürsten wohl die bedeutendsten sind und besonders das erste sich durch Frische und gegensätzliche Kraft der Charakteristik auszeichnet.

Der als Lyriker, Epiker und Novellist gleich vortreffliche Paul Heyse, geb. 15. März 1830 zu Berlin, war schon 1851 als Dramatiker mit der Tragödie Francesca da Rimini aufgetreten. Sowohl sie, wie Meleager (1854) sind als phantasievolle Anläufe im Geist der Genieperiode zu bezeichnen, in denen das Lyrische, der musikalische Reiz des Verses und Reimes das dramatische Element jedoch überwiegt. In den darauf folgenden Sabinerinnen (1859), mit welchen er einen Preis errang, strebte der Dichter zwar energischer dramatisches Leben an, doch behielt das formale Interesse die Oberhand. Obschon ihm das classische Ideal dabei vorgeschwebt, ist es doch zu keiner vollkommnen Verschmelzung des Antiken und Modernen gekommen. Dieser Widerspruch zwischen Form und Behandlung tritt minder in Ludwig der Bayer (1862) hervor, doch steht dieser an tragischem Gehalt gegen die Sabinerinnen zurück. Beide sind schätzbare Arbeiten, die sich durch wahres Kunstgefühl, Adel der Empfindung und durch Formschönheit auszeichnen. In Elisabeth Charlotte (1864) betrat der Dichter ein Gebiet, auf dem er sich heimischer fühlte. Die Behandlung ist geschmackvoll und anziehend, doch haben wir das Gefühl, daß der Dichter den Gegenstand mit noch vollkommnerer Wirkung erzählt haben würde. An Erfolg aber fehlte es nicht. Maria Maroni (1865) ist wieder ein deutliches Beispiel, daß nicht alle Gegenstände, welche sich für den Erzähler eignen, die vollere Realität der Bühne vertragen. Dort wendet sich der Dichter nur durch ein rein geistiges Medium, die Sprache, hier zugleich noch durch den sichtbaren Theil der Wirklichkeit selbst an den Geist und die Phantasie. Jede von der unsren entschieden abweichende Auffassung des Gegenstands von Seiten des Dichters, wird ihm in unserer Schätzung hier um Vieles gefährlicher werden. Auch in seinen späteren Dramen; von denen noch Ehre um Ehre (1875), Elfriede und Hadrian hervorzuheben sind, hat Heyse die unmittelbar ansprechende Wirkung seines volksthümlichen Hans Lange nicht wieder erreicht. Seine Stärke liegt bei allem Verdienstvollen, was er auch hier geleistet, auf

anderen Gebieten, auf denen er unbestritten Meister ist. Heyse war weder der Erste noch der Einzige, welcher in der mir vorliegenden Periode auf Stoffe des altrömischen und griechischen Dramas zurückgriff. Schon vor ihm traten in einem Jahr der berühmte Geschichtsschreiber Ferdinand Gregorovius, geb. 19. Januar 1821 mit dem Tod des Tiberius, der ausgezeichnete Uebersetzer des Schiking Victor von Strauß,*) geb. 18. Sept. 1809, mit dem Schauspiel Polyxena; der geistvolle Kunstschriftsteller und Novellist Herman Grimm, geb. 6. Januar 1828 zu Kassel, mit Armin**) und Friedrich Röber mit Sophonisbe, alle 1851, hervor. 1854 folgte Hermann Hersch mit dem gleichnamigen Stück; 1855 Ferdinand Kürnberger, geb. 3. Juli 1823, gest. 14. Oct. 1879 mit Catilina; 1857 Eduard Tempeltey, geb. 13. Oct. 1832 zu Berlin, mit seiner preisgekrönten Klytemnestra***); 1858 Wilhelm Jordan, geb. 8. Febr. 1819 zu Insterburg, mit Die Wittwe des Agis, 1860 Moritz Heydrich, geb. 13. März 1825 zu Dresden, mit Tiberius Gracchus†), 1862 Ludwig Goldhan mit der Günstling des Kaisers; 1864 der ausgezeichnete Lyriker und Epiker Hermann Lingg††), geb. 21. Januar 1850, mit Catilina. Er gehörte mit Geibel, Heyse, J. Grosse und Bodenstedt dem Dichterkreis an, mit dem König Maximilian II. eine neue dramatische Aëra in München zu begründen erhoffte. Gleichzeitig mit ihm trat auch Franz Nissel†††), geb. 15. März

*) Er veröffentlichte schon 1828 die Tragödie Katharina, 1855 folgte das Schauspiel Gudrun, 1856 Judas Ischarioth, ein Osterspiel.

**) Dem 1854 Demetrius folgte. ein Stoff, der auch von Kühne, Laube, Hebbel, Bodenstedt bearbeitet worden ist.

***) Derselbe veröffentlichte gleichzeitig noch das Drama „Hie Welf, hie Weiblinger!"

†) Er schrieb außer diesem große Hoffnungen erregenden Stück noch das Drama Leonore von Portugal und das anmuthige frische Lustspiel Prinz Lieschen. Auch machte er sich durch die Herausgabe des Nachlasses Otto Ludwig's mit biographischer Einleitung verdient.

††) Er gab der Bühne noch außerdem Die Walkyren (1865), Violanta (1871), Der Doge Candiano (1875) und die Sicilianische Vesper (1876).

†††) Er hatte schon 1858 einen Erfolg mit dem Drama Heinrich der Löwe erzielt. 1865 erfuhr die Zauberin am Stein eine Ablehnung, gegenwärtig wird sie mit fortgesetztem Beifall in Wien gegeben. Das sind die vielgepriesenen Urtheile der Bühne, die für das Drama der alleinige Prüfstein sein soll.

1831, mit Dido auf, 1862 folgte Perseus von Macedonien. 1865 erschien Albert Lindner, geb. 24. April 1831 zu Sulza, mit dem Preisstück Brutus und Collatinus, das seinen Ruf begründete. Die Dramen Dante Alighieri (1855) und William Shakespeare waren vorausgegangen, Stauf und Welf, sowie Katharina II. (1868), Die Bluthochzeit (1871), Marino Falieri (1875) und Don Juan d'Austria (1878) folgten. Er trat der Bühne darin näher, sank dadurch zuweilen etwas im Tone, doch zeichnen sich seine Stücke durch psychologische Vertiefung aus. Am längsten hat sich durch die Darstellung der Meininger die Bluthochzeit auf dem Theater erhalten, ein Stück, dem drastisch wirksame Charakteristik und theatralischer Wurf eigen. 1869 veröffentlichte Hans Marbach,*) geb. 21. Januar 1841, seinen Timoleon (auch Arthur Müller hatte schon ein Stück dieses Namens geschrieben), dem 1875 sein Marius in Minturnä folgte, 1869 trat der größte und gefeiertste Lyriker der Zeit, Emanuel Geibel, geb. 18. October 1815 zu Lübeck, mit seiner Sophonisbe hervor, die preisgekrönt wurde. Er hatte sich schon 1843 mit der Tragödie König Roderich im Drama versucht und später mit dem Lustspiel Meister Andrea (1855) viel Beifall, mit der Tragödie Brunhild (1858) sogar einen großen Bühnenerfolg errungen. Sowohl sie, wie Sophonisbe zeichnen sich durch classische Haltung und formvolle Sprache aus. Auch Hans Herrig, geb. 10. December 1845, mit seinem Alexander (1872) und Heinrich Kruse, auf den ich noch später zurückkomme, mit seinem Brutus, sowie Rudolf Stegemann in Dresden mit Julian, der Abtrünnige, (auch sein Trauerspiel Bianca Capello erzielte Erfolg) gehören hierher.

Einen ganz neuen Aufschwung nahm das Römerdrama zur Zeit, da sich in der Gesellschaft die schon früher berührten Veränderungen vollzogen, mit der wachsenden Gewinn- und Genußsucht, und der Verbreitung pessimistischer und materialistischer Anschauungen eine große Lockerung der Sitten eintrat und das neue französische Drama, sowie die inzwischen entstandene zügellose Operette immer mehr in das deutsche Theater eindrangen. Grade weil man sich noch scheute,

*) Er ist der Sohn des durch seine Uebersetzungen aus dem Griechischen bekannten Professors Oswald Marbach in Leipzig, der auch selbst verschiedene Dramen geschrieben, (König Manfred, Medea ꝛc.).

diese Zustände in directer Nachahmung vorzuführen, hielt man der Zeit wenigstens ein historisches Spiegelbild ferner und noch verwilderterer Zeiten vor. Was Makart in der Malerei mit so ungeheurem Erfolge versucht, glaubte man auf der Bühne zu noch gesteigerter Wirkung bringen zu können.

Adolph Wilbrandt, geb. 24. August 1837 zu Rostock, darf als der bedeutendste Vertreter dieser Phase unserer dramatischen Entwicklung bezeichnet werden. In seinem Grachus, der Volkstribun (1870) hatte er aber noch vorzugsweise die social-demokratische Seite der neuen Bewegung der Geister in's Auge gefaßt; in Arria und Messalina (1874) aber die sittlich-sociale, in beiden Fällen mit großem ethischen Ernst, im zweiten aber doch nicht ganz frei von dem Einfluß des neuen Geistes. Er wollte unzweifelhaft seiner Zeit in der Schilderung der mit dem Verfall der Sitte drohend hereinbrechenden Auflösung des römischen Kaiserreichs einen warnenden Spiegel vorhalten. Er hat seinen Gegenstand in einem großen Sinne erfaßt und ihn durch glänzende Herausarbeitung der Gegensätze zu bedeutender Wirkung gebracht, so jedoch, daß das, was er verurtheilt, fast wie bei Makart in einer zwar unheimlichen und halb abstoßenden, aber doch noch mehr anziehenden Beleuchtung erscheint. Der große Eindruck und Erfolg dieser Dichtung mußte, wenn auch nicht immer in demselben Sinne, zur Nachfolge reizen. 1877 erschien Martin Greif, geb. 18. Juni 1839, mit Nero,*) 1878 errang Julius Grosse, geb. 25. April 1828 zu Erfurt, mit seinem psychologisch vertieften, gedankenreichen und wirksamen Tiberius einen bedeutenderen Bühnenerfolg. Er war schon 1851 als Dramatiker und zwar mit der Tragödie Cola Rienzi aufgetreten und erregte mit dem 1860 in München zur Aufführung gelangten Drama Die Ynglinger größeres Aufsehen. Wegen ihrer lyrischen Schönheiten wurde besonders Gudrun geschätzt. Doch auch an dem neueren national-historischen Drama betheiligte sich der auf so vielen Gebieten mit Anerkennung thätige Dichter durch Friedrich von der Pfalz und Johann von Schwaben. Aus all diesen Dramen tritt der Ernst historischer und dabei phantasievoller Auffassung und tieferer Gedankenarbeit hervor,

*) Er hatte schon mit Corfiz Ulfedt (1876) einiges Aufsehen erregt. 1880 folgte das Schauspiel Prinz Eugen.

was noch besonders für sein 1865 veröffentlichtes Drama Der letzte Grieche gilt. 1874 erregte der talentvolle und bühnenwirksame Spartacus Franz Koppel's, geb. 7. December 1838 zu Eltville, größere Erwartungen, ein Stoff, der, jedoch mehr unter dem Einfluß des neuen Zeitgeists, auch noch von Richard Voß (1881) in ‚Die Patrizierin' behandelt erscheint. 1876 trat Wilbrandt aufs Neue mit einem Nero hervor. Ferner ist hier noch der Thätigkeit zu gedenken, welche der durch seine Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (2. Aufl. 1854 und 55) hochverdiente Ad. Fr. Graf von Schack, geb. 2. August 1815 zu Brüsewitz, auch auf dem Gebiete des antiken Dramas, durch seinen Heliodor (1878), seine Atlantis (1879) und Timandra ((1879) entwickelt hat. Er begann seine dramatische Laufbahn mit dem Trauerspiele „Die Pisaner" (1872), dem 1873 die Lustspiele „Der Kaiserbote" und „Cancan" folgten. Auch gab er Uebersetzungen spanischer Dramen unter dem Titel Spanisches Theater (1848, 2 Bde.) heraus. Auch Wilhelm Henzen, geb. 10. December 1845, mit seinen Kypseliden gehört noch hierher, von dem neuerdings ein nationales Drama, Die Pfalzgräfin, mit Beifall über die Bühne gegangen ist.

Zwischen diesen zwei Gruppen des volksthümlichen und des antikisirenden Dramas entfaltete sich das historische aber noch in einem großen Strome, dessen Quellen, theils auf dem Gebiete der Sage, theils in der vaterländischen Geschichte, theils in der der übrigen Völker entsprangen. Ich habe davon schon verschiedene Werke bei den bereits vorgeführten Dichtern zu berühren gehabt, auf die ich daher hier zurückverweise. Doch sind außer ihnen noch folgende hier in Betracht zu ziehen. Zunächst Karl Arnold Schlönbach, geb. 31. August 1817 bei Missen an der Sieg, gest. 17. September 1866 in Gotha, mit „Gustav III.", „Burgund und Waldmann" und „Der letzte König von Thüringen", dessen Dramen in ihrer zerfließenden Formlosigkeit den romantischen Epigonen erkennen lassen. 1853 erschien Otto Roquette, geb. 19. April 1824 zu Krotoschin in Posen, mit dem phantastischen Drama „Das Reich der Träume", dem eine Anzahl historischer Dramen folgten, welche der Dichter 1867 und 1876 in 2 Bänden Dramatischer Dichtungen veröffentlicht hat, darunter „Die Protestanten in Salzburg", „Sebastian" und „Artevelde". Seine Stärke liegt jedoch auf anderen Gebieten. Auch das Talent Otto Hammer's, geb.

7. Juni 1810, gest. 23. August 1862 zu Dresden, das besonders in der Lyrik und didaktischen Dichtung große Anerkennung gefunden, konnte mit dem Trauerspiele „Die Brüder" (1856), dem einige Lustspiele vorausgingen, nur einen Achtungserfolg erringen. Er hat sich aber auch noch als Gründer der Dresdner Schillerstiftung große Verdienste erworben. Ungleich glücklicher war Wilhelm Wolffsohn, geb. 20. Oct. 1820 zu Odessa, der sich 1850 in Dresden niedergelassen hatte, wo er am 13. Aug. 1865 starb, mit den der russischen Geschichte entnommenen Schauspielen Zar und Bürger (1854) und Nur eine Seele (1857), in der er seine Kenntniß des russischen Lebens verwenden konnte und für die er in Dawison einen vorzüglichen Darsteller der Hauptrollen fand. Besonders das letzte dieser Dramen hatte in Dresden einen der größten Erfolge der Zeit. Minderen Anklang fand ein drittes Drama des Dichters „Die Osternacht" (1858). Noch größer, ja gradezu epochemachend war der Erfolg, welchen Emil Brachvogel, geb. 29. April 1824 zu Breslau, gest. 27 Nov. 1878 zu Berlin, mit dem Drama Narciß (1856) errang, welches ihm einen europäischen Ruf erwarb. Keines seiner vielen Dramen, weder Adalbert von Babanberge (1858), noch Mon de Caus (1859), Der Usurpator (1860), worin Cromwell der Held, Der Sohn des Wucherers (1862), Das Fräulein von Montpensier (1865), Die Harfenschule, worin Beaumarchais Hauptfigur, Hogarth (1870) und Alte Schweden (1874) haben denselben wieder erreicht, obschon die dem Narciß geistig verwandte Harfenschule, das tendenziöse Effectstück Der Sohn des Wucherers und die beiden volksthümlich patriotischen Dramen Adalbert von Babanberge und Alte Schweden auch sehr viel Anklang fanden. Schon vor dem Narciß hatte Brachvogel, der damals Sekretär am Kroll'schen Theater war, doch erfolglos, einige Stücke geschrieben. Erst der glückliche Griff, den er mit der Stoffwahl seines Narciß gethan, brachte sein ungewöhnliches Bühnentalent zur Entfaltung. Wie fast immer ist die Geschichte auch hier diesem Autor nur Mittel zum Zweck. Er benutzt ihre Namen, das Costüm, das Colorit der Zeit, welche er schildert, einige Grundverhältnisse der Begebenheit, einige, meist anekdotische Charakterzüge der Personen. Im Uebrigen behandelt er Alles in romanhaft willkürlicher Weise. Es war aber nicht nur der drastische Gegensatz der Charaktere, es waren nicht nur die drastischen Situationen, in die er sie brachte, noch das wirkungsvolle Colorit, die pointenreiche

Sprache, selbst nicht die glänzende Aufgabe, die in der Titelrolle der Virtuosität des Schauspielers gestellt ist, was das beispiellose Aufsehen erklärt, das diese in alle Sprachen Europas übersetzte Dichtung gemacht — es war zugleich noch der Umstand, daß in dem Helden, einer genialbeanlagten Natur, die ein Opfer der Verhältnisse, der gesellschaftlichen Sittenverderbniß, des rücksichtslosen Strebens nach Gewinn und Genuß wird, Grundzüge und pessimistische Anschauungen der eignen Zeit in einer überaus wirkungsvollen und theils geistreichen, theils empfindsamen Weise zur Darstellung kamen. Der Dichter fand in der Schilderung Diderot's (Rameau's Neffe) das Porträt seines Helden in der Hauptsache vor, er brauchte ihm nur noch einige Züge von Hamlet und Werther und den Heine'schen Weltschmerz zu geben

Brachvogel besaß ohne Zweifel großes Talent, machte aber, wie spätere Stücke beweisen, eine zum Theil leichtfertige Anwendung davon. Der Effect war ihm immer die Hauptsache. Er hatte im Narciß mit dem Scheine einer Genialität getäuscht, die er im Grunde gar nicht besaß, aber nach diesem Erfolg zu besitzen glaubte. Er stellte sich daher auch gern dem entsprechende Aufgaben; so in Mon de Caus den tragischen Untergang eines von seiner Zeit nicht verstandenen Erfinders. Es ist ihm um so weniger sie zu bewältigen gelungen, als er eine Menge historisches Detail mit hereinzog, das er nicht dramatisch zu organisiren verstand. Dies erscheint um Vieles besser in der Harfenschule, nur daß hier der Held zu wenig Anziehendes hat. Auf diese Weise hat die Erscheinung Brachvogel's etwas Meteorartiges gehabt, sie leuchtete, ohne zu erwärmen, sie blendete, ohne doch Dauer zu haben. Schon heute ist von seinen vielen Stücken wohl nur noch Narciß auf dem Repertoire.

Gleichzeitig mit ihm trat Friedrich Bodenstedt, geb. 22. April 1819 zu Peine in Hannover, als Dramatiker mit Demetrius (1856) auf. 1860 folgte das Lustspiel König Autaris Brautfahrt, sowie später die Dramen Kaiser Paul und Alexander in Korinth. So viel einzelne Schönheiten diesen Werken auch eigen, liegt doch die Stärke des Dichters auf anderen Gebieten. Doch erwarb er sich noch in anderer Beziehung Verdienst um das Drama, vor Allem als Uebersetzer Shakespeare's und als Autor von „Shakespeare's Zeitalter und die Werke seiner Zeitgenossen". Auch als Bühnenleiter verdient er Erwähnung. Nachdem er auf Wunsch des Königs von Baiern eine Zeit-

lang die Aufführung classischer Stücke am Münchener Hoftheater geleitet hatte, erhielt er 1866 einen Ruf von dem Herzog von Meiningen als Director seines Theaters. Ihm schließt sich zunächst Karl August Heigel, geb. 25. März 1835 zu München, mit Marfa (1858) an, dem etwas später Johann Georg Fischer, geb. 25. Oct. 1820 zu Großsüßen in Würtemberg, mit den Tragödien Saul, Friedrich II., Florian Geyer und Kaiser Maximilian von Mexiko folgte. Florian Geyer wurde damals auch von dem am 15. Febr. 1836 geborenen Karl Koberstein, dem Sohn des geschätzten Literarhistorikers, dramatisch bearbeitet. Das bühnenwirksame, frisch entworfene Drama erschien 1863. Später hatten noch König Erich XIV. (1869) und das Schauspiel „Was Gott zusammenfügt, das soll der Mensch nicht scheiden" (1872) Bühnenerfolge. Auch der durch seine epischen, lyrischen und novellistischen Dichtungen geschätzte Robert Waldmüller, Pseudonym für Charles Eduard Duboc, geb. 17. Sept. 1822 zu Hamburg, trat um diese Zeit mit der phantasievollen Dichtung Brunhild auf (1874 gedr.), der später das gesellschaftliche Drama „Die Tochter des Präsidenten" folgte. Aufsehen erregten ferner die dramatischen Arbeiten von Ludwig Schneegans, geb. 16. Dec. 1842, von dem 1864 das Drama Tristan und 1867 die Tragödie Maria von Schottland erschien; was auch von den dramatischen Dichtungen Gotthelf Häbler's, geb. 7. Jan. 1829 in Großschönau, gilt, die unter dem Titel Liebesgeschicke (1867) veröffentlicht worden sind. Besonders ist von ihnen Swanhild seines sinnigen und poetischen Gehalts wegen hier hervorzuheben, obschon der historische Hintergrund nur fingirt ist. Später zeigte sich der Dichter in seinem im modernen Geist und in Prosa geschriebenen Mirabeau (1870) auch noch auf dem Gebiet des eigentlichen historischen Dramas. Um diese Zeit gab der vielseitig für die Bühne thätige Putlitz derselben noch zwei historische Dramen Don Juan d'Austria (1865) und Wilhelm von Oranien in Whitehall. Fruchtbarer zeigt sich hier noch ein anderer, bereits früher erwähnter Dichter, Heinrich Kruse, geb. 15. Dec. 1815 zu Stralsund, der 1868 mit seinem Erstlingswerk, Die Gräfin, großes Aufsehen erregte und seitdem mit einer ganzen Reihe von Dramen hervorgetreten ist. Er zeichnet sich durch eine gewisse Originalität der Auffassung und Darstellung aus, wobei er sich sowohl des erhabenen, wie des humoristischen Ausdrucks fähig erweist. Der letztere verleitet ihn

bisweilen zu einem etwas reichen Episodenwerk. Seine Stoffe sind nach Seiten des Charakteristischen meist gut gewählt, weniger glücklich scheint er sie auf ihren tragischen Gehalt hin geprüft zu haben. Die Ausführung ist frisch, knapp, dabei farbig und reich. Die „Gräfin" ist kein eigentlich historisches Stück, sondern ein Familiengemälde auf historisch gefärbtem Hintergrund. Der schroffe, eigenwillige Charakter der Gräfin führt den Untergang ihrer Kinder und hierdurch ihr eignes Unglück herbei, was trotz aller Lebendigkeit der geistvollen Schilderung mehr traurig, als tragisch wirkt. Befriedigender in dieser Beziehung ist Wullenwever (1870); hier aber vermochte der Dichter nicht die Breite des epischen Stoffs zu überwinden, an der schon Gutzkow gescheitert war. In König Erich (1871) überwuchert das Liebesmotiv zu sehr das historische, ein Grundfehler des ganzen modernen historischen Dramas. Es folgten die Dramen Moritz von Sachsen (1872), Das Mädchen von Byzanz (1877), Rosamunde (1878), Raven Barnekow (1880) und Witzlav von Rügen (1881).

Eine sehr ansprechende Erscheinung war ferner Wilbrandt's Graf Hammerstein (1870), doch hat sie sich nicht auf der Bühne zu halten vermocht. Dies beruht wohl hauptsächlich auf dem Widerspruch zwischen der geschilderten abgelegenen Zeit und dem ihr anempfundenen modernen Empfindungsgehalt. Minder erfolgreich waren desselben Dichters Giordano Bruno (1874) und Brunhild (1877).

1871 erlangte Murad Efendi (sein ursprünglicher Name ist Franz von Werner), geb. 30. Mai 1836 zu Wien, mit seinem Marino Falieri einen nicht unbedeutenden Erfolg. Die damit erregten Hoffnungen wurden durch das folgende Drama, Selim III., fast noch gesteigert. Es bezeichnete aber den Höhepunkt dieses Dichters, der die Neigung zu declamatorischem Pathos nicht überwand. Von seinen späteren Dramen seien noch Mirabeau und Johanna Gray genannt. Auch einige Lustspiele findet man in seinen 1881 in drei Bänden erschienenen dramatischen Werken. Etwas später eröffnete der Historiker Felix Dahn, Sohn des gefeierten Schauspielerpaars dieses Namens, geb. 9. Febr. 1834 zu Hamburg, seine Laufbahn als dramatischer Dichter. Historischer Geist und lebendiges Gefühl für das scenisch Wirksame ist seinen dramatischen Dichtungen eigen, die sich viel Freunde erwarben. Seinem König Roderich folgten 1875 die Dramen Markgraf Rüdiger und Deutsche Treue, 1877 Die Staats-

kunst der Frauen, 1879 Die Sühne. Auch Hugo Bürger, auf den ich später zurückkomme, mag mit seinen Florentinern (1876) genannt werden.

Ganz besondre Hoffnungen haben jüngere Dichter an das dramatische Talent des Malers Arthur Fitger, geb. 4. Oct. 1840 zu Delmenhorst im Oldenburgischen, geknüpft. Er trat 1875 mit dem Trauerspiele Adalbert von Bremen (1873) auf, dem das Aufsehen erregende Drama Die Hexe (1876) folgte. Noch enthusiastischer und allgemeiner äußert sich die Begeisterung, welche ganz neuerdings der Dichter Ernst von Wildenbruch mit einer Reihe rasch aufeinanderfolgender Dramen Der Menonit, König Harald, Die Karolinger, Väter und Söhne, Opfer um Opfer erregt hat. Gewiß lassen dieselben auch entschiednes Talent erkennen, doch mehr theatralisch-scenisches als dramatisches. Dramatischer Ausdruck ist, was die Sprache betrifft, diesem Dichter zwar keineswegs abzusprechen, wohl aber hier und da Folgerichtigkeit und Tiefe der Charakteristik, Wahrheit und Stärke der Motivirung.

Die außerordentliche Bevorzugung, welche das historische Drama von den Dichtern dieses Zeitraums erfuhr, hatte zur Folge, daß diese in den ersten Decennien das Sitten- und Familiendrama fast ganz von ihrer Thätigkeit ausschlossen. Es war fast durchaus der Betriebsamkeit der eigentlichen Bühnenschriftsteller überlassen, die meist in den alten, ausgetretenen Geleisen verblieben. Erst mit dem veränderten Geist der Zeit, welcher an diesen Darstellungen ein Genügen nicht mehr finden konnte, und nach größerem Realismus und Naturalismus und einem ihm selbst mehr entsprechenden Inhalt verlangte, wurde dem bürgerlichen und gesellschaftlichen Drama von den Dichtern wieder mehr Aufmerksamkeit zugewendet.

Der Erste, der mit einem bedeutenderen Versuch dieser Art hervortrat, war Paul Lindau, geb. 3. Juni 1839 zu Magdeburg, der in Paris, der hohen Schule aller unserer bedeutenderen Feuilletonisten, Journalistik, Literatur und Theater studirt hatte und 1868 seine im Geiste der Dumas'schen Verwegenheit nach französischen Vorbildern geschriebene Marion veröffentlichte. Selbst noch damals fand dieser Versuch keine allzu aufmunternde Aufnahme, so daß der Autor seinem nächsten Stück, Maria und Magdalena (1872) einen minder anstößigen, aber auch schwächlicheren Inhalt gab, der

schließlich auf einen ziemlich mageren Vergleich hinauslief, durch die das Hauptmotiv aber gefällig umrankenden Nebenmotive und ihre zum Theil glänzende Ausführung einen ungeheuren Erfolg errang, so daß es in einem Jahre auf 110 verschiedenen Bühnen gegeben wurde. Lindau zeichnet sich durch eine glückliche Beobachtungsgabe aus, besonders für die gesellschaftlichen Schwächen, und durch die leichte, gefällige, witzig pointirte Art, dieselben wieder zur Darstellung zu bringen. Seine Sprache ist, sobald er nur will, rein, leichtflüssig, anmuthig bewegt. Seine Neigung zum Witz läßt ihn aber zuweilen im Tone herabsinken, wie er die ihm mangelnde Tiefe der Gestaltungskraft gern unter feuilletonistischem Nebenwerk zu verbergen sucht. Diese Schwäche tritt um so stärker hervor, je ernster der Gegenstand seiner Darstellung ist, je bedeutender er ihn zur Erscheinung bringen möchte. Dies läßt sich sowohl an seiner Diana (1873) wie an seiner Gräfin Lea (1880) beobachten. Obschon letztere eine brennende Frage der Zeit behandelt, hat er damit nach keiner Seite wahrhaft befriedigt. Der große Ruf dieses Autors hat den Bühnenerfolgen einzelner Stücke aber nicht wenig genützt. Man ging hinein, weil man sie kennen lernen mußte, um darüber mit sprechen zu können. Dies gilt besonders von Tante Therese (1875), Johannestrieb (1878) und Verschämte Arbeit (1881). Einen wahrhaft großen Erfolg hat dagegen das Lustspiel Ein Erfolg noch gehabt. Die wahre Domaine des Dichters würde überhaupt nach meiner Meinung das Lustspiel sein. Gleichwohl hat er es nur nebenbei angebaut. Seine Neigung zum Sentimentalen verleitet ihn immer wieder ohne den genügenden Ernst zum Ernsten. Jedenfalls aber gehört Lindau zu den bedeutendsten Erscheinungen im Drama des letzten Jahrzehnts. Sehr geschätzt ist er auch als dramatischer Kritiker.

Auch der gefeierte Novellist Friedrich Spielhagen, geb. 24. Februar 1829 zu Magdeburg, versuchte sich auf diesem Gebiete. Auch er glaubte das Drama neu beleben zu können, indem er ihm ein novellistisches Interesse gab. Es verblieb aber bis jetzt, soviel ich weiß, bei den freundlich und achtungsvoll aufgenommenen Versuchen von Hans und Grete (1874) und Liebe für Liebe (1875).

Größeren Beifall erwarb der schon wiederholt hervorgehobene Putlitz mit seinem, dem französischen Drama sich nähernden Rolph Berndt (1877), in dem jedoch ebenfalls ein novellistisches Element

vorherrscht. Dies gilt auch für Ernst Wichert's Frau für die Welt. Mehr dem gewöhnlichen Bühneneffect zugewendet erscheint Hugo Bürger (sein eigentlicher Name ist Lubliner), geb. 22. April 1846, mit den Schauspielen Gabriele (1880) und Gold und Eisen (1881), denen wohl auch trotz der historischen Färbung Die Modelle des Sheridan zugezählt werden darf. Ungleich bedeutender sind dagegen die diesem Gebiet angehörenden Arbeiten A. Wilbrandt's: Natalie und Die Tochter des Herrn von Fabrizius, in denen modernste Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens zur Darstellung kamen.

Im Ganzen litt bisher dieses gesellschaftliche Drama daran, daß die Dichter den ernsteren Conflicten und Verwicklungen allzusehr auswichen oder es doch vermieden, dieselben in ihrer vollen Tiefe zu erfassen. Auch hat der ganzen Dichtung der Zeit geschadet, daß sie mehr und mehr selbst zu einer Sache der Speculation und Industrie von den Dichtern gemacht wurde. Es sind zwei Umstände, die dies besonders auf dramatischem Gebiet gefördert haben, obschon man grade von ihnen einen Aufschwung des Dramas erwartet hatte. Die Einführung der Tantième und die Theaterfreiheit. Durch sie ist der Speculationsgeist der Dichter völlig entbunden worden. In der That ist die Tantième nur der schlechten und mittelmäßigen Bühnenproduction und einigen Modebühnenschriftstellern zu Gute gekommen. Die vielen neu entstandenen Theater zweiten und dritten Ranges, welche durch die Theaterfreiheit in's Leben gerufen wurden, haben aber das Theater vollends der Speculation überliefert. Die üblen Folgen hiervon zeigen sich bei unseren neuesten Bühnenproductionen auf allen Gebieten, am meisten aber im Lustspiel, das immer schlottriger geworden ist. In den ersten beiden Jahrzehnten des vorliegenden Zeitraums wurden die dramatischen Dichter durch das Interesse für das historische Drama fast ganz von ihm abgelenkt. Im Jahre 1850 trat zwar in Fr. Wilhelm Hackländer, geb. 1. Nov. 1816 zu Burtscheid bei Aachen, gest. 6. Juli 1877 zu Leoni am Starnbergersee, mit dem Lustspiel Der geheime Agent ein Talent auf, welches zu größeren Hoffnungen berechtigte. Er hat der Bühne aber nur noch ein zweites Lustspiel Magnetische Kuren (1852) gegeben. Beide sprechen durch lebensvolle Darstellung, glückliche Idee und bühnenwirksamen Aufbau an. Früher, als er,

hatte sich Putlitz mit mehreren, meist einactigen Lustspielen anmuthend empfohlen, so mit dem Hausmittel (1847), Badekuren (1849), dem etwas derberen Familienzwist (1849), Das Herz vergessen (1850), Spielt nicht mit dem Feuer &c. Sie zeichnen sich alle durch frische Munterkeit, zum Theil durch Sinnigkeit aus. Einen tollen Lacherfolg erreichte der Dichter mit der wirksamen kleinen Posse Das Schwert des Damokles, und auch der gemeinsam mit W. Alexis gearbeitete Salzdirector ist über die meisten deutschen Bühnen gegangen. Seine vielen Lustspiele erschienen gesammelt Berl. 1853—60 4 Bde. und als Neue Folge von 1869—72 in noch 4 weiteren Bänden. Auch der um die Geschichte des Dramas verdiente R. Genée, geb. 12. Dec. 1824 zu Berlin, gab damals der Bühne verschiedene Lustspiele (darunter Der neue Timon, das Wunder &c.), die 1855 in seinen „Lustspielen" und 1879 in seinen „Komödien" erschienen; sowie ferner Feodor Wehl, sein eigentlicher Name ist F. von Wehlen, geb. 19. Febr. 1821 zu Waldenburg in Schlesien, welcher 1870 als artistischer Director an das Königliche Theater in Stuttgart berufen und 1874 zum Generalintendanten desselben ernannt wurde. Von den in seinen „Lustspielen und Dramen", 1864—69, 5 Bde., gesammelten dramatischen Arbeiten seien besonders Alter schützt vor Thorheit nicht, Die Tante aus Schwaben, Ein Bräutigam, der seine Braut verheirathet, Caprice aus Liebe und Liebe aus Caprice, Eine Frau, welche Zeitungen liest, und Romeo auf dem Bureau hervorgehoben. Der ernsten Richtung gehören von ihm noch die Dramen Blondes Haar und Hölderlin's Liebe an.

Etwas später trat in Wilhelm von Kotzebue, Sohn von August von Kotzebue, geb. 19. März 1813 zu Reval, welcher als russischer Ministerresident und Gesandter lange in Karlsruhe, Dresden und Bern gelebt hat, ein Talent im feineren gesellschaftlichen Lustspiel auf, von dessen Gaben sich besonders „Ein unbarmherziger Freund" und „Zwei Sünderinnen" auf der Bühne bewährten. Auch auf dem Gebiet der Geschichte des Dramas hat sich derselbe durch das Buch „Aug. von Kotzebue in den Urtheilen seiner Zeitgenossen" (1881) verdient gemacht, indem er in dem Briefwechsel seines Vaters eine neue literarhistorische Quelle erschloß. — Eine ganz andere Richtung schlug der poetisch hochbeanlagte Dichter Wilhelm Jordan, geb. 8. Febr. 1819 zu Insterburg, in seinen Lustspielen ein, in denen er das Haupt-

gewicht auf die kunstvolle Behandlung der sprachlichen Form von Vers und von Reim, und auf die symbolische Bedeutung eines in der sinnvollen Lösung und Knüpfung der dramatischen Verwicklung durchgeführten Gedankens legte. Seine Dramen sind daher mehr für das Ohr, als für das Auge geschrieben, doch hat er auch auf der Bühne durch die anmuthigen, geistvollen Lustspiele Die Liebesläugner (1856) und Durch's Ohr (1871) weithin schöne Erfolge erzielt. Der Bedeutung Lindau's für das Lustspiel und seines „Erfolgs" ist schon gedacht worden. Auch Wilbrandt regte durch Die Vermählten (1872), Die Maler (1872) und Jugendliebe (1873) wieder zu schönen Hoffnungen an.

Später glaubte man in Adolph l'Arronge, geb. 8. März 1838, ein neues bedeutenderes Lustspieltalent begrüßen zu dürfen. Nachdem er mit dem Volksstück Mein Leopold (1874) große und allgemeine Anerkennung erworben, versuchte er in „Hasemann's Töchtern" (1877) den Uebergang zum gesellschaftlichen Lustspiel, was ihm aber nur theilweise gelang, da die Neigung zum Possenhaften noch hindernd dazwischentrat. Um so glücklicher war ein zweiter Versuch mit dem über alle deutschen Bühnen mit ungeheurem Beifall gegangenen „Doctor Klaus" (1879). Der gesunde Blick des Dichters für die guten und schwachen Seiten des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens, der behagliche Humor seiner Darstellung, sein origineller Situationswitz sprechen darin auf's lebendigste an. Auch die späteren Stücke des Dichters „Wohlthätige Frauen" (1879), „Hans Loney" (1880), „Der Compagnon" (1881) hatten viel Beifall, doch stehen sie nicht auf gleicher Höhe. Das Possenhafte tritt zuweilen störend hervor und der Ton sinkt öfter in's Triviale herab. Dies gilt auch von den hierher gehörenden Arbeiten des schon früher genannten Hugo Bürger, der sich die Bühne zuerst durch ein Lustspiel „Der Frauenadvokat" (1874) erobert hatte, dem neuerdings noch Auf der Brautfahrt (1880) und Jour Fix (1881) nachgefolgt sind. Auch Franz Gensichen, geb. 4. Febr. 1847 zu Driesen (Brandenburg), Verfasser einer ganzen Reihe von historischen Dramen (Gajus Gracchus, Danton, York, Robespierre 2c.), errang mit dem Lustspiel Die Märchentante allgemeinere Anerkennung und Erfolg, ebenso der beliebte epische Dichter Julius Wolff, geb. 16. Sept. 1834 zu Quedlinburg, mit seiner Junggesellensteuer (1876).

XVII.

Die eigentlichen Bühnendichter des Zeitraums.

Julius von Voß. Karl von Holtei. J. E. Mand. Max Heigel. — Clauren. — Theodor Hell. Karl Blum. Karl Töpfer. Karl Lebrün. Alexander Cosmar. L. Angely Albini. A. Görner. L. Schneider. — Charlotte Birch-Pfeiffer. — Roderich Benedix. — Leopold Feldmann. J. v. Plötz. Alex. Wilhelmi. A. Elz. Otto Girndt. — Gustav Räder. David Kalisch. L'Arronge. Hugo Müller. — Gustav Moser. J. B. v. Schweitzer. R. Kneisel. Franz von Schönthan.

Wenn einzelne der im vorigen Abschnitte aufgeführten Dichter in manchen ihrer Arbeiten auf das Niveau der gewöhnlichen Bühnenschriftsteller herabsinken und von einzelnen der hier vorzuführenden Autoren nicht nur an Bühnengeschicklichkeit, sondern selbst an dramatischem Talent übertroffen werden, so giebt es unter diesen wieder einzelne, welche zuweilen eine gewisse poetische Höhe erreichen. Ich werde daher dem Einwurf nicht völlig entgehen können, daß einzelne Namen einen andern Platz, als den ihnen von mir angewiesenen, verdient hätten. Völlig befriedigen wird indeß keine Eintheilung, da fast jede nur ein Nothbehelf ist, der Darstellung eine leichtere Uebersichtlichkeit zu verschaffen. Ich habe mich bei der von mir getroffenen Anordnung wesentlich von der Stellung bestimmen lassen, die nach meinem Urtheil jeder Einzelne im Großen und Ganzen zu Kunst und Leben nahm.

Gleich die beiden ersten Erscheinungen, die ich hier zu berühren habe, zeigen sich mit einem so entschiedenen und eigenartigen Talent begabt, sie haben einzelne ihrer Werke aus so entschieden poetischer Stimmung geschaffen, daß sie gewiß von Manchen dem vorigen Abschnitt zugetheilt worden wären. Julius von Voß, geb. 24. Aug. 1768 zu Brandenburg, darf mit Holtei als Begründer des norddeutschen Volksstücks bezeichnet werden. Von seinem Vater, einem preußischen Obristlieutenant, zum Militärdienst bestimmt, gerieth er durch einen unüberwindlichen Hang zur Satire hier oft in Conflict mit seinen Vorgesetzten, was ihn endlich seinen Abschied zu nehmen bestimmte (1798). Er verbrachte nun längere Zeit auf Reisen und widmete sich nebenbei dilettirend den mannichfaltigsten Kunstübungen, bis er sich zuletzt der Schriftstellerei völlig ergab, die er, nach aufgezehrtem Vermögen, nun auch als Erwerb zu betreiben gezwungen

war. Er entwickelte hierbei eine so ungeheure Thätigkeit, daß man seine literarischen Schriften auf 160 Bände veranschlagt hat. Darunter befinden sich auch eine Menge dramatischer Arbeiten, die vorzugsweise der Parodie, dem Volksstück und der Localposse angehören, doch auch andre Gattungen nicht ausschließen. Scharfe Lebensbeobachtung, treffende Satire, gesunder Mutterwitz, frische naturalistische, nur oft zu derbe und cynische Ausführung, sind die hervortretendsten Eigenschaften dieses Autors. Er trat zuerst mit Travestien auf (Die travestirte Jungfrau von Orleans, Der travestirte Nathan, Der travestirte Markos ꝛc.). Daneben versuchte er sich im romantischen Schauspiel, in dem er jedoch das volksthümliche Element besonders betonte (Die zwölf schlafenden Jungfrauen, nach Spieß (1805), Die Sternenkönigin (1805)). Von 1807—17 entstanden dann eine ganze Reihe von Lustspielen, zum Theil Uebersetzungen, Possen und Schwänken, die um diese Zeit in vielen Bänden herauskamen. Zwischen 1817—20 erschien auch noch eine besondere Sammlung gemeinsam mit A. von Schaden*) gearbeiteter Stücke, denen zum Theil Possen von Meisl und Bäuerle (Die Damenhüte im Berliner Theater, Die falsche Primadonna in Krähwinkel) zu Grunde liegen. Die Wiener Volksposse darf überhaupt als die Mutter aller anderen neuen deutschen Volkspossen angesehen werden. Von den größeren Lustspielen des Dichters sind besonders Die Griechheit (1807), Künstlers Erdenwallen (1810), Die blühende und verblühte Jungfrau (1815), Die beiden Gutsherren (1819) und Der Stralauer Fischzug (1823) hervorzuheben; von den kleineren volksthümlichen, zum Theil im Dialekt geschriebenen, bisweilen allzusehr in's Rohe fallenden Stücken gehören „Euer Verkehr", „Die Frankfurter Messe", „Die Damenschuhe im Theater", „Das Märchen von der Tonne", „Die Liebe auf dem Lande" ebenfalls noch der früheren Zeit an. Die Errichtung des Königstädter Theaters gab dem Volksstück einen neuen bedeutenden Aufschwung. Sie brachte dem Dichter in Holtei aber auch eine bedeutende Concurrenz. Von den unter diesen Anregungen entstandenen

*) Adolph von Schaden, geb. 18. Mai 1791 zu Oberdorf, gest. 30. Mai 1840 zu München, ein beliebter Romanschriftsteller der Zeit, schrieb noch außerdem einige dramatische Parodien, als: Die Ahnfrau 1821, Die moderne Sappho 1823, die aber in einem sehr niedrigen Tone gehalten sind; ferner das dramatische Gedicht Körner's Tod, sowie das Trauerspiel: Das Requiem oder Mozart's Tod, und ein paar Possen und Lustspiele.

Werken zeichnen sich besonders „Die Wittwe aus Polen", „Die regierende Frau", „Die Professorin" und eine Anzahl Stücke aus, welche das Leben des niedern Beamtenstandes zum Gegenstand der Darstellung haben, wie „Der geheime Registrator oder die versalzenen Klöße" (1825). Auch „Des Fahnenjunkers Treue oder besser spät als gar nicht" (1825) fand großen Beifall. Dagegen verunglückte ein Versuch im feineren Lustspiel „Die Hofluft". Ursprünglich ein eigenartiges Talent, mußte Voß später zur Nachahmung seine Zuflucht nehmen. Er verlor an Beliebtheit, gerieth in Noth und starb, fast bis zum letzten Augenblick thätig, am 1. Nov. 1832.

Während sein Stern zu erbleichen begann, erhob sich der des am 24. Januar 1797 zu Breslau gebornen Karl von Holtei zu um so vollerem Glanze. Eine ächte Künstler- und Komödiantennatur, rollte in seinen Adern noch das Blut der alten fahrenden Leute, das ihn in ein unruhiges, oft sogar wildes Wanderleben riß. Zu einer gleichmäßigen Durchbildung konnte es bei aller Stärke seines Talents daher nicht bei ihm kommen. Er blieb in der Hauptsache ein dilettirendes Naturtalent, das aber noch ungleich mehr geleistet haben würde, wenn er nicht allzusehr dem momentanen Erfolge gehuldigt hätte, was ihn zur Zersplitterung seiner Kraft in die verschiedensten Richtungen trieb. — 1819 war er in Breslau Schauspieler geworden, hatte aber damals als solcher kein Glück. Zwei Jahre später heirathete er die vorzügliche und liebenswürdige Schauspielerin Louise Rogée, mit der er nach Berlin übersiedelte, wohin sie einen Ruf an das Königl. Theater erhalten hatte, während er selbst sich nun hier eine Stellung als dramatischer Dichter zu schaffen suchte. Er war es, welcher dem Liederspiel damals einen ganz neuen, eigen- und volksthümlichen Charakter gab. Mit den Wienern in Berlin (1824) war sein Ruf in diesem Genre begründet. Er hatte darin mit volksthümlicher Naivetät und behaglichstem Humor die Dialekte und Sitten der beiden deutschen Hauptstädte einander gegenüber gestellt. Das Stück ging rasch über alle Bühnen des Reichs. Der 1826 erscheinende Alte Feldherr steigerte noch die so schnell erworbene Beliebtheit, da er hier einen mitten aus dem Zeitinteresse herausgehobenen Stoff nicht nur in derselben glücklichen Weise behandelte, sondern ihn auch noch mit einem Element versetzte, dem ein deutsches Theaterpublikum fast

nie zu widerstehen vermag: mit der Empfindsamkeit. Das Empfindsame blieb fortan eine der hauptsächlichsten Quellen, aus welcher er seine Bühneneffecte schöpfte. In „Lenore" (nach Bürger) (1829) wollte Holtei dem Volksthümlichen einen höheren Aufschwung geben, indem er ihm noch das Wunderbare und Grausige beimischte. Er verrechnete sich nicht. Das Stück hatte, besonders auf den Provinzialbühnen, einen großen Erfolg. Dies zog weitere Versuche in dieser Richtung wie „Doctor Johannes Faust, der wunderthätige Magus des Nordens" und „Robert der Teufel" nach sich. Sie erschienen 1832 in den „Beiträgen für das Königstädter Theater" im Druck. (Auch Julius von Voß hatte einen Faust mit Gesang und Tanz (1823) geschrieben.)

Holtei, der 1825 seine Frau verloren hatte, war inzwischen Secretär am Königstädter Theater geworden, für das er nun wieder eine Menge Stücke schrieb, darunter auch verschiedene Liederspiele, wie Die Berliner in Wien, Die deutsche Sängerin in Paris und Der Kalkbrenner, in welchem der später so berühmte Komiker Beckmann zum ersten Mal auftrat. Eine Veränderung in der Direction dieses Theaters hatte auch seinen Abgang zur Folge. Er warf sich auf das Vorlesen Shakespearer'scher Dramen, ging auf Reisen damit und verheirathete sich 1829 zum zweiten Male mit der gefeierten Schauspielerin Julie Holzbecher. In dieser Zeit entstanden die kleinen wirksamen Schauspiele Hans Jürge und der Dumme Peter, in welchen der große Ludwig Devrient zum letzten Male auftrat, sowie das dreiactige Drama „Das Trauerspiel in Paris" und die Possen und Liederspiele: Ein Achtel vom großen Loos, Herr Heiter, 33 Minuten in Grüneberg und die Wiener in Paris. Holtei spielte auch selbst mit seiner Frau in diesen Stücken auf Gastfahrten und zwar mit Erfolg, was selbst von dem Heinrich seines weinerlichen Trauerspiels „Lorbeerbaum und Bettelstab" gilt, einer Rolle, in welcher der larmoyante, weltschmerzliche Ton des verkannten Genies auf den Gipfel getrieben erscheint, die aber trotz dieser Geschmacksverirrung, ja grade wegen derselben mit Vorliebe von unseren Bühnenvirtuosen ergriffen worden ist. 1837 schien es endlich, als ob dem unsteten Leben des seltsamen Mannes ein Ziel gesetzt werden sollte, da er einen Ruf als Director des Rigaer Theaters erhielt. Allein der schon im nächsten Jahr erfolgende Tod seiner Frau löste auch dieses Verhältniß mit auf.

Wieder griff er nach den Shakespeare'schen Dramen und nach dem Wanderstabe. Dazwischen setzte er aber auch die schriftstellerische Thätigkeit fort, und zwar nicht mehr blos als Dramatiker, sondern auch als Erzähler. Schon 1843 errang er mit der Selbstbiographie „Vierzig Jahre" auch auf diesem Gebiet große Erfolge. 1845 erschienen seine gesammelten dramatischen Schriften unter dem Titel: „Theater", aus denen unter anderem als neu die Posse: „Der Berliner Droschkenkutscher", das Liederspiel „Die weiblichen Drillinge" und das Lustspiel „Sie schreibt an sich selbst" hervorzuheben sind. Später widmete sich Holtei fast ausschließlich der Romanschriftstellerei. 1867 erschien noch eine Ausgabe letzter Hand seines Theaters. Erst am 12. Januar 1880 beschloß er, krank und verstimmt, sein so lange rüstiges und rastloses Leben.

Auch J. E. Mand, sein eigentlicher Name ist Karl Goldschmidt, Verfasser mehrerer Lustspiele, von denen „Demoiselle Bock" über verschiedene Bühnen ging, schrieb damals einige Berliner Localpossen, so „Die Localposse" (1828) und „Das Heirathsgesuch" (1831).

Was diese Schriftsteller für Berlin und das nördliche Deutschland gethan, versuchte der Schauspieler Cäsar Max Heigel, geb. 25. Juni 1783 zu München, gestorben hierselbst am 3. Mai 1849, für seine Vaterstadt und die südlichen Gegenden. Doch begann er seine dramatische Thätigkeit mit vaterländischen Schauspielen, wie „Die Schlacht von St. Jacob (1822) „Max Emanuel oder die Klause in Tyrol" (1824). Um diese Zeit wendete er sich aber auch dem Volksstück und der Localposse in „Das Weihnachtsgeschenk oder Staberl als Klaubauf" zu, zunächst, wie dieser Titel beweist, in Abhängigkeit von den Wiener Vorbildern. Es folgten „Das alte Faschingsdienstags-Kind" (1825), „Alles à la Freischütz" (1825), „Der Fasching in München oder der Schefflertanz" (1828), „Der Metzgersprung" (1829). Sie wurden sämmtlich im Isarthortheater gegeben, für das sie geschrieben waren. 1829 übernahm Heigel die Direction des Bamberger Nationaltheaters, bei welcher er sich finanziell ruinirte. In diesem Jahre schrieb er auch den Text zu der Chelard'schen Oper Macbeth.

Neben diesen volksthümlichen Bühnenschriftstellern gingen aber noch eine Menge her, welche das eigentliche Lustspiel bebauten. Von ihnen muß als einer der ersten seiner Zeit der als Romanschriftsteller so beliebte H. Clauren (sein eigentlicher Name ist K. G. Sam. Heun), geb.

20. März 1771 zu Dobrilugk in Schlesien, gest. 2. August 1854 zu Berlin, genannt werden, der damals auch auf der Bühne große Bedeutung gewann. Er bildete die mit Lüsternheit vermischte falsche Naivetät und weichliche Sentimentalität des Kotzebue'schen Dramas noch weiter aus und rührte damit ein zahlreiches, leichtempfängliches und entzündliches Publikum. Das Bedenkliche war, daß er sich dabei das Ansehen eines moralischen Schriftstellers zu geben wußte. Erst 1815 trat er als Dramatiker auf, errang aber sofort mit dem fünfactigen Lustspiel Der Brautkranz und dem einactigen Lustspiel Die Folgen eines Maskenballs viel Beifall. Von seinen verschiedenen Stücken haben besonders: Das Vogelschießen (1819), Der Bräutigam aus Mexiko (1822) und Der Wollmarkt oder das Hotel Wiburg (1824) viel Glück gemacht.

Gleichzeitig wurde die Bühne durch eine rührige Uebersetzungsindustrie mit einer wahren Fluth von fremden Bühnenerzeugnissen, besonders französischen, überschwemmt. An der Spitze derselben stand Theodor Hell, sein eigentlicher Name war K. G. Th. Winkler, geb. 1775 zu Waldenburg, gest. 24. September 1856 zu Dresden, wo er seit 1796 als Beamter, zuerst am Stadtgericht, dann beim geheimen Archiv und von 1815 am Königl. Hoftheater angestellt war. Er wurde vom russischen Gouvernement zum Intendanten desselben ernannt, eine Stellung, die er freilich nach der Rückkehr des Königs mit der eines bloßen Theatersecretärs vertauschen mußte. Erst 1841 ward er wieder mit dem Titel eines Vicedirectors bedacht. Durch diese Stellung und als Herausgeber der Dresdner Abendzeitung und des Taschenbuchs Penelope, sowie durch seine Sprachkenntniß und Geschäftsgewandtheit hatte er sich aber einen ganz ungewöhnlichen Einfluß zu schaffen verstanden, der ihn bei seinem Uebersetzungswesen sehr unterstützte. Wie erfolgreich er denselben zu benutzen verstand, beweist die Thatsache, daß im Jahre 1828 am Dresdner Hoftheater von 140 Schauspielvorstellungen 46 auf Hell'sche Bühnenbearbeitungen fielen. Auswärts hatte er freilich sehr bald mit einer kaum minder betriebsamen Concurrenz zu kämpfen. Außer den Schriftstellern, denen wir in diesem Zweige der dramatischen Production beim Wiener Theater begegnet sind, treffen wir nun auch noch Blum, Töpfer, Lebrün, Cosmar, Albini, Angely, Schneider, Friederike Ellmenreich u. A. hier an.

Karl Blum, geb. 1785 zu Berlin, spielte in den Theaterverhältnissen der preußischen Hauptstadt überhaupt eine bedeutende Rolle. Nachdem er als Sänger und Regisseur an der Königl. Oper gewirkt, übernahm er 1827 die technische Direction des Königstädtschen Theaters, kehrte jedoch schon 1834 als Regisseur und Componist zu jener zurück. In dieser Eigenschaft starb er am 2. Juli 1844. Blum war indeß nicht bloßer Uebersetzer. Er hat verschiedene ausländische Stücke ganz neu für die deutsche Bühne bearbeitet. Auch führte er das französische Vaudeville bei uns ein, dessen Liedgesang mehr eine Art Sprachgesang ist. Dies geschah mit dem Kanonikus Ignaz Schuster (1818), mit Der Bär und der Bassa (1821) nach Scribe, Gänserich und Gänschen nach Favart (1822) &c. Er bearbeitete auch mit Vorliebe italienische Stücke, wie Mirandolina und Der Fächer (nach Goldoni), Capricciosa (nach Federici), Ich bleibe ledig (nach Rota). Von seinen Originalstücken hatten „Goldschmieds Töchterlein", altdeutsches Sittengemälde in 2 Aufzügen (1832) und „Der Ball zu Ellerbrunn", Lustspiel in 3 Acten (1835) den meisten Erfolg.

Auch der Schauspieler Karl Töpfer, am 26. Dec. 1792 zu Berlin geboren, welcher, nachdem er in Strelitz debütirt hatte und in Breslau und Brünn engagirt gewesen war, 1815 an's Burgtheater nach Wien kam, begann seine dramatische Schriftstellerlaufbahn mit Uebersetzungen. Seinen Ruf als selbständiger Autor dramatischer Werke begründete er dagegen mit dem historischen Lustspiel Der Tagesbefehl, welches 1819 mit solchem Beifall in Wien gegeben wurde, daß er sich fortan ganz nur der Bühnendichtung zu widmen beschloß. Er erwarb sich mit einer Abhandlung über die griechischen Tragiker in Göttingen den Doctorgrad und ließ sich unmittelbar nachher in Hamburg als Schriftsteller nieder, wo er bis zu seinem am 22. Aug. 1871 erfolgten Tode verblieb. Er hat der Bühne eine ganze Reihe von Stücken, meist Originalarbeiten, geliefert, von denen einige große Erfolge bezeichnen. Hierzu gehören Hermann und Dorothea (1820), in dem freilich Goethe's herrliche Dichtung zu einem empfindsamen Familiengemälde herabgesunken erscheint, das einactige Lustspiel: „Nehmt ein Exempel daran" (1828), das Salonstück „Der beste Ton" (1828), in welchem sich halb Bauernfeld'scher, halb französischer Einfluß zeigt, das gemüthliche Lustspiel Der reiche Mann oder Die Wasserkur (1839), das historische Lustspiel Des Königs Be-

fehl (1831) und die Lustspiele Die Einfalt vom Lande (1835) und Rosenmüller und Finke (1850). Töpfer's Arbeiten sind zwar meist ohne Feinheit und Tiefe, aber seine Kenntniß der Bühne und der schauspielerischen Praxis hat ihn bei seinen Compositionen und deren Ausführungen sehr unterstützt. Obschon seine Charakteristik meist äußerlich, seine Erfindung mäßig, giebt er den Darstellern seiner Zeit doch grade das, was sie mit Sicherheit aus den Mitteln ihrer Kunst wirkungsvoll zu ergänzen verstanden. Indessen haben sich hierin solche Veränderungen vollzogen, daß von all seinen Stücken sich nur noch Rosenmüller und Finke auf dem Repertoire zu erhalten vermocht hat.

Ganz nur der Uebersetzungsindustrie wieder hingegeben war dagegen der Schauspieler Karl Lebrun, geb. am 8. Oct. 1792 zu Halberstadt, wo sein Vater dem Amt eines reformirten Geistlichen vorstand. Er war von 1827—37 Mitdirector des Hamburger Stadttheaters. Krankheit bewog ihn zum Rücktritt, der er auch am 25. Juli 1842 endlich erlag. Die Zahl seiner Uebersetzungen und Bearbeitungen fremder Stücke ist eine ungeheure. Sie sind nicht immer ohne Verdienst, da verschiedene von ihnen mit Geschicklichkeit auf deutsche Verhältnisse übertragen sind, was z. B. gleich bei den populär gewordenen kleinen Lustspielen „Nr. 777", „Humoristische Studien" und „Der Räuberhauptmann oder Ich irre mich nie" der Fall. Zu tadeln dagegen ist auch an ihm die jetzt immer mehr einreißende Unsitte, den Namen des eigentlichen Verfassers der Stücke zu unterdrücken. Meist enthalten die Titel nur die allgemeine Angabe der Herkunft, z. B. Nach dem Französischen, oft fehlt auch diese. Es wäre zu wünschen, daß die Bühnendirectoren bei Uebertragungen auf genaue Angabe des ursprünglichen Verfassers der Stücke drängen. Es ist nicht nur durch die schuldige Pflicht gegen diese, sondern auch durch die Rücksichtnahme auf die spätere Geschichtschreibung des Dramas und Theaters geboten.

Das von Lebrun als Uebersetzer Gesagte läßt auch auf die Bühnenarbeiten des Berliner Buchhändlers Alexander Cosmar, geb. 12. Mai 1805, gest. 22. Januar 1842, Anwendung zu. Er suchte unter Andrem auch romantische Stücke auf die prosaische Wirklichkeit unsres modernen Lebens zu übertragen. So verwandelte er z. B. Calderon's Dame Kobold in seine „Liebe im Eckhause". Blum war ihm hierin vorangegangen, indem er Calderon's „Lautes Ge-

heimniß" nach der Gozzi'schen Bearbeitung noch einmal bearbeitete. Es wurde hierdurch nach Teichmann ein 5actiges (nicht, wie es bei Gödeke wohl durch einen Druckfehler heißt, ein 1actiges) Stück daraus.

Doch nicht nur französische und italienische Schauspiele und Lustspiele, auch Opern wurden damals viel übersetzt, wozu sich Friederike Ellmenreich und Ludwig Freiherr von Lichtenstein gewissermaßen Monopole geschaffen zu haben scheinen. Neben ihnen verdient auch ein deutscher Operndichter, der Schauspieler W. A. Wohlbrück genannt zu werden, der, ein Schwager Marschner's, für diesen die Texte zum „Vampyr" (1822), „Templer und die Jüdin" (1829) und zu „Des Falkners Braut" (1831) geschrieben hat.

Etwas später als die Vorgenannten trat Louis Angely als freier Bearbeiter französischer Stücke, besonders von Vaudevilles auf. Er stammte aus einer Emigrantenfamilie und wurde um 1780 zu Berlin geboren. Als Schauspieler ging er nach Rußland, wirkte lange an den deutschen Theatern von Riga und Petersburg, kehrte später nach Berlin zurück, wo er am Königstädtschen Theater Anstellung fand, und starb am 16. Nov. 1835 daselbst als Gasthofsbesitzer. Seine Bearbeitungen zeichnen sich meist durch geistige Munterkeit und Leichtigkeit aus und hatten zum Theil, wie „Die sieben Mädchen in Uniform", „Das Fest der Handwerker", „Der hundertjährige Greis", „Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten" große Bühnenerfolge.

Ein noch selbständigeres Talent zeigte sich in Albini, sein eigentlicher Name ist J. Bpt. von Meddlhammer, geb. 26. Aug. 1779 in Marburg, zu Steiermark, gest. (?), welcher nach einem überaus abenteuerlichen Kriegsleben und längeren Reisen durch halb Europa sich 1820 in Berlin niedergelassen und hier unter jenem Namen für die Bühne, sonst aber unter dem Namen A. Ellrich geschrieben hat. Von seinen vielen Stücken, die ohne tieferen poetischen Werth sind, haben einige durch das Gefällige ihres Vortrags große Bühnenerfolge gehabt, vor Allem das Lustspiel „Die gefährliche Tante" (welches z. B. in Dresden 47 Wiederholungen erlebte, für damalige Verhältnisse eine außerordentliche Zahl; Pauli und Karoline Bauer excellirten darin).

Flüchtiger und äußerlicher sind die Arbeiten des etwas später als Theaterschriftsteller auftretenden C. A. Görner, geb. 29. Jan. 1806. Seine schauspielerische Laufbahn begann 1822 in Stettin, sein erstes

Bändchen Lustspiele folgte schon 1827. Seitdem ist der als Charakterdarsteller, Theaterdirector und Regisseur verdiente Mann fast ununterbrochen auch als Bühnenschriftsteller thätig gewesen. Die Zahl seiner Arbeiten wird auf 150 geschätzt. Eine gewisse Salopperie konnte bei allem Talente kaum ausbleiben. Grade seiner Erfolge wegen hat daher sein Beispiel nachtheilig gewirkt. Doch hat er auch einige Lustspiele, besonders kleinere, geschrieben, die etwas mehr Sorgfalt der Behandlung zeigen, dazu gehören „Nichte und Tante", „Das Salz der Ehe", „Schwarzer Peter", „Englisch", „Eine kleine Erzählung ohne Namen", und auch das größere Lustspiel „Der geadelte Kaufmann" zeichnet sich vortheilhaft aus. Görner zeigt sich in diesen und anderen Stücken als tüchtiger Kenner der Bühne, geschickt im Aufbau, glücklich in der Auffassung der komischen Außenseiten der Menschen und voll behaglichem Situationswitz, doch breit. In späterer Zeit hat Görner noch einen glücklichen Griff durch Dramatisirung unsrer alten Volksmärchen gethan, obschon grade diese Arbeiten wieder sehr flüchtig und leer sind.

Durch Jovialität und Humor zeichneten sich die Schwänke und Lustspiele des späteren Geheimen Hofrath Ludwig Schneider, Sohn des bekannten Kapellmeisters Georg Abraham Schneider, geb. am 20. April 1805 zu Berlin, aus. Es sind zum Theil nur Neubearbeitungen älterer Stücke, zum Theil aber auch Originale. Den größten Erfolg hatten die Singspiele „Der reisende Student" (1835), „Fröhlich" (1837), „Der Kurmärker und die Picarde" 1846 und das Lustspiel „Der Heirathsantrag auf Helgoland" (1842). Schneider, welcher lange als Schauspieler an der Berliner Hofbühne wirkte, war auch ein bedeutender Förderer des fremden Dramas, was das von ihm unter dem Namen L. Both herausgegebene Bühnenrepertoire des Auslands beweist, das auch viele Uebersetzungen von ihm enthält. Verdienter hat er sich durch seine „Geschichte der Oper und des Opernhauses in Berlin" (1845) und durch seine „Galerie der Costüme" gemacht. Die politischen Ereignisse der Jahre 1848 und 49 wurden Veranlassung, daß er sich früh von der Bühne zurückzog. Als Vorleser, Bibliothekar und Rath des jetzigen Kaisers nahm er seitdem eine angesehene Stelle in der preußischen Hauptstadt ein. Wie billig starb der Geschichtschreiber der „Preußischen Orden, Ehrenzeichen und Auszeichnungen" (1867—72, 12 Thle.) mit vielen Orden geschmückt

(am 16. December 1878 in Potsdam, um dessen Geschichte er sich ebenfalls Verdienste erworben hat).

Auch dem ernsten Drama sollte um diese Zeit aus den Reihen der Schauspieler eine bedeutende Förderung zu Theil werden. Waren es doch hauptsächlich die Dramen Charlotte Birch-Pfeiffer's, welche die Herrschaft Raupach's auf der Bühne brachen, dieselbe aber nun freilich in ihre Hände lieferten. Sie verdankte dies zwar zumeist fremdem Talente, doch auch ihrer eignen unleugbaren Geschicklichkeit. Charlotte Karoline Pfeiffer, am 13. Juni 1800 zu Stuttgart geboren, wo ihr Vater Domänenrath war, aber schon 1806 als Oberkriegsrath nach München übersiedelte, wurde sehr früh als dessen Vorleserin mit romanhaften Phantasien erfüllt. Auch das Theater übte bald seine Anziehungskraft aus, so daß die Neigung zur Bühne schon in dem 13jährigen Mädchen mit einer Gewalt hervortrat, welche den Widerstand der Eltern rasch zu besiegen vermochte. Mit 18 Jahren war sie an der Münchner Hofbühne bereits im Besitz verschiedener der bedeutendsten tragischen Rollen. 1825 verheirathete sie sich mit Dr. Christian Birch, dem sie eine Anstellung bei der Intendantur des Theaters erwirkte. Inzwischen hatte sie sich auf die Bühnenschriftstellerei, und zwar auf die Dramatisirung beliebter Romane und Novellen geworfen. Ihr erster großer Erfolg fällt aber erst in das Jahr 1828, in welchem sie mit dem nach dem Döring'schen Romane Sonnenberg geschriebenen Drama „Pfefferrösel" alle Bühnen Deutschlands erschütterte (Shake-scene). Gutzkow, der sie kurz darauf in München besuchte, erzählt, wie sie schon damals die Sache ganz industriell betrieben habe. Ihre Schwester mußte Romane lesen, um ihr die wirkungsvollsten anempfehlen zu können, ihr Gatte machte die etwa nöthigen historischen Studien dazu, die, weil er meist Memoirenwerke benützte, selbst wieder dramatische Stoffe abwarfen. Ihre lebhafte, ganz im Banne der Bühne stehende Phantasie griff nun mit sicherem Blick und glücklicher Anempfindung das heraus, was Auge und Herz zugleich gefangen zu nehmen geeignet schien. Mit resolutem Geist bildete sie den epischen Stoff für die theatralische Wirkung um, und mit glücklicher Combination schied sie das Hemmende aus, um es durch neue etwa nöthig werdende Zwischenglieder zu ergänzen. Der Proceß vollzog sich so schnell, daß z. B. „Hinko, der Freiknecht", die nächste ihrer Bearbeitungen (nach dem Spindler'schen Romane Der Frei-

knecht) in nur acht Tagen entstand. Im Wesentlichen wurden aber überhaupt blos solche Romane in Betracht gezogen, deren Stoffwirkung auf das Publikum bereits sicher gestellt war, deren Gestalten sich der Phantasie desselben bereits bemächtigt hatten. Es war freilich ein sehr breistes Schalten mit frembem geistigen Eigenthum und Verdienste, denn Charlotte Birchpfeiffer bildete nicht etwa, wie Shakespeare, kaum angedeutete Motive und Gestalten in ganz neuer und überraschender Weise weiter aus oder um, indem sie ihnen eine ganz neue Bedeutung gab, eine ganz neue eigenartige Welt aus der in der Dichtung vorgefundenen entstehen ließ, sie beschränkte sich vielmehr fast ganz auf eine zweckmäßige Zusammenziehung und behielt oft das Einzelne Zug um Zug bei. Gleichwohl wird man ihr Talent keineswegs absprechen dürfen. An Versuchen, es ihr nachzuthun, wird es ja gewiß nicht gefehlt haben, es ist aber nicht bekannt, daß sie irgend Jemand hierbei an Geschicklichkeit, Tact, Anempfindungsvermögen und theatralischer Phantasie irgend erreicht hätte. So kam es, daß unter ihren, rasch aufeinander folgenden Stücken einzelne wahre Zugstücke wurden, zu ihnen gehören Mutter und Sohn (nach Friederike Bremer), Dorf und Stadt (nach Auerbach, der vergebens einen Proceß gegen sie anstrengte), Die Waise von Lowood (nach Currer Bell), Das Fräulein von St. Cyr (nach A. Dumas), Die Grille (nach G. Sand). Freilich kamen neben diesen Haupttreffern auch manche bescheidenere Gewinne an's Licht, und selbst an Nieten fehlte es nicht. Die Verfasserin fühlte wohl auch, daß sie zur Sicherstellung ihres schriftstellerischen Rufs den Beweis zu erbringen habe, auch aus eigner Erfindung, mit ausschließlicher Benützung der geschichtlichen Ueberlieferung, wirksame Dramen machen zu können. Schon als Gutzkow sie damals besuchte, war sie in diesem Sinne mit einem Drama aus der Zeit Karl's d. Gr. beschäftigt. 1837 errang sie mit ihrem sogar in Jamben verfaßten Rubens in Madrid einen großen Erfolg, der die Schwäche des Stücks freilich nicht zu bemänteln vermochte. Besser gelang es mit dem ebenfalls als Originalarbeit bezeichneten Schauspiel: Die Marquise von Vilette (1845). Es ist dieser Schriftstellerin nachzurühmen, daß sie, ohne wahrhaft hoch und tief zu sein, den Ton ihrer Dramen doch immer auf einer gewissen Höhe hielt und nie gradezu platt und trivial wurde, daß sie ohne einen besonderen Zauber des Colorits zu besitzen, doch über einen gewissen Reich-

thum der Farben verfügte, daß ihr der Ton eines behaglichen Humors eben so wohl zu Gebote stand, als der einer gewissen Herzlichkeit, eines gewissen Adels der Empfindung, und daß sie es verschmähte, zu den gemeinen Mitteln der gewöhnlichen Theaterrührung und des seichten Wortwitzes zu greifen. Von ihrem Talente Nutzen zu ziehen, lag zu sehr im Interesse der Bühne, als daß sich hieraus allein schon ein Vorwurf gegen diese erheben ließe; zu tadeln ist nur die übermäßige Begünstigung, die Alles ohne Kritik, nur auf das Gewicht ihres Namens hin, von ihr aufnahm und hierdurch anderen und vielleicht selbst werthvolleren Talenten den Weg zur Bühne erschwerte, ja vielleicht völlig verschloß; denn zuletzt kann jede Bühne doch nur eine sehr beschränkte Zahl ernster Stücke alljährlich aufnehmen. Charlotte Birch-Pfeiffer starb am 24. Aug. 1868, nachdem sie noch die Ausgabe ihrer Gesammelten Werke (1863—69) veranstaltet und geleitet hatte. Noch heute haben sich die besseren ihrer Arbeiten auf dem Repertoire erhalten, was theils der Güte ihrer Stoffe, theils aber auch ihrer tactvollen, Verstand und Herz zugleich befriedigenden Behandlung und dem Vorzug zuzuschreiben ist, daß sie den Darstellern darin überaus lohnende Aufgaben stellte.

Einen ähnlichen Einfluß, wie diese Schriftstellerin auf das ernste, übte lange gleichzeitig der zwar erst ein Jahrzehnt nach ihr auftretende Roderich Benedix, geb. 21. Januar 1811 zu Leipzig, gest. 26. September 1873, auf dem Gebiete des heiteren und komischen Dramas aus. Er hatte 1831 seine Studien, um Schauspieler zu werden, unterbrochen und spielte längere Zeit auf kleinen Bühnen, bis er sich 1841 mit dem Schauspiele „Das bemooste Haupt" im ersten Anlauf das Theater als Schriftsteller eroberte. Das Studentenleben auf die Bühne zu bringen, war ein sehr glücklicher Griff. Auch ist dieser Theil seiner Darstellung nicht ohne Leben; um so mehr behilft sich der Autor im Uebrigen mit den überlieferten Bühnenfiguren, wobei er noch eine bedenkliche Neigung zu flacher Sentimentalität zeigt. Einen fast noch größeren Erfolg hatte das Lustspiel Doctor Wespe, obschon das Marionettenhafte seiner Figuren, von denen einige ganz Karikatur sind, hier noch um vieles störender hervortritt. Wieder aber hatte er einen glücklichen Griff in das Leben gethan, indem er den eitlen, renommistischen, gewissenlosen Vertreter einer gewissen Abart der Tagespresse der Bühnenverspottung preisgab, und selbst die ziemlich

läppische und oberflächliche Behandlung, die nebenbei die damals auftauchenden Emancipationsbestrebungen der Frauen darin gefunden haben, verfehlte zu jener Zeit die beabsichtigte Wirkung nicht. Von hier an widmete Benedix sich fast ununterbrochen der Schriftstellerei, zeitweilig, außer mit Herausgabe von Zeitschriften, mit der Leitung verschiedener Bühnen, so von 1855—59 als Intendant derjenigen des Stadttheaters von Frankfurt a. M., beschäftigt. Seine Auffassung erhebt sich selten über die platt-bürgerlich-moralische der Zeit. Doch entsprach die flache Natürlichkeitsrichtung, welche er einschlug, und die doch, wie wir schon sahen, noch viel mit den Hülfsmitteln der Bühnenüberlieferung arbeitete, seinem Talent, dessen Schwerpunkt in der Situationskomik, in der Schlingung und Lösung äußerlicher Verwicklungen lag. Man würde dem Dichter für die mannichfaltigen Unterhaltungen, die er seinen Zeitgenossen gewährte, gern seine Schwäche vergeben, wenn er nicht mit dem lächerlichen Anspruch hervorgetreten wäre, seine banale Natürlichkeit für das wahre Wesen des Dramatisch-Poetischen auszugeben, so daß er es sich sogar glaubte erlauben zu dürfen, den größten Dramatiker aller Zeiten in der allerdings erst nach seinem Tode erschienenen Schrift „Die Shakespearemanie" herabzusetzen. Die Zahl seiner dramatischen Arbeiten ist, wie seine in 26 Bänden gesammelte dramatischen Schriften (1846—73) beweisen, eine sehr große. Viele, doch keineswegs alle, hatten Erfolg, zum Theil einen bedeutenden. Einzelne seiner kleineren Stücke waren eine wirkliche Bereicherung des Repertoires, so „Eigensinn", „Die Dienstboten", „Die Hochzeitsreise", „Die Eifersüchtigen". Von den größeren verdienen „Der alte Magister" (1845), „Der Vetter" (1847), „Die zärtlichen Verwandten" (1866) und „Aschenbrödel" (1868) Hervorhebung. Auch als Dramaturg und Theoretiker trat Benedix zu verschiedenen Malen, wie folgende Schriften beweisen, auf: „Die Lehre vom mündlichen Vortrag (1852), Der mündliche Vortrag (1860, 3 Bde., 3. Aufl. 1872), Das Wesen des deutschen Rhythmus (1862), Katechismus der deutschen Verskunst (1872). Ohne in ihren Gegenstand tiefer einzudringen, enthalten sie doch des Brauchbaren viel, nur daß es nicht immer von ihm herrührt. Ein etwas ironisches Streiflicht läßt die Herausgabe eines „Briefstellers für Liebende in allen Lagen des Lebens" auf diese wissenschaftliche Seite seiner Thätigkeit fallen.

Neben diesen das Theater vornehmlich beherrschenden beiden Au-

toren traten verschiedene andere Talente auf. Zunächst Leopold Feldmann, geb. 22. Mai 1802 zu München, der ursprünglich zum Handwerker, dann zum Kaufmann bestimmt, seinen dramatischen Neigungen von Kindheit an nebenbei lebte, bis er von Saphir entschieden auf das Lustspiel hingewiesen wurde. Der Erfolg, den er hier mit Der Sohn auf Reisen erwarb, bestimmte ihn, seinen früheren Beruf ganz aufzugeben. Es entstanden nun eine ganze Reihe von Lustspielen, die von 1845—57 in 8 Bänden erschienen, von denen „Das Porträt der Geliebten", „Der höfliche Mann", „Der Rechnungsrath und seine Töchter" besonderes Glück machten. Von 1850—54 bekleidete er auch die Stellung eines Dramaturgen am Theater an der Wien zu Wien. Es fehlt seinen Stücken nicht an Humor und gesunder Lebensbeobachtung, wohl aber an Compositionstalent, daher sie sich meist nur als eine Aneinanderreihung kurzer aber drastischer Scenen auf wechselndem Schauplatze darstellen. Höchst beifällige Aufnahme fand ferner J. von Plötz mit seinem Verwunschenen Prinzen, der Dresdener Schauspieler Alexander Wilhelmi, welcher der Bühne eine ganze Reihe kleiner, zum Theil sauber gearbeiteter Lustspiele gab, mit Einer muß heirathen, A. Elz mit dem noch wirkungsvolleren „Er ist nicht eifersüchtig" und Otto Girndt, geb. 6. Febr. 1835 zu Landsberg, mit „X. Y. Z".

Auch die Volksposse wurde um diese Zeit wieder fleißiger angebaut. In Dresden machte der Komiker Gustav Räder, geb. 22. April 1810 zu Breslau, gest. 16. Juli 1868 zu Teplitz, den Versuch, eine Localposse zu gründen, wozu aber weder der Ort, noch das Talent ausgiebig genug waren, obschon einzelne seiner Stücke, wie „Der Weltumsegler wider Willen" (1843), „Der artesische Brunnen" (1845), Herr Purzel in Spanien (1847) ꝛc. viel Beifall gewannen. Ungleich glücklicher griff der hierzu mit reichem Witz und scharfer Beobachtungsgabe ausgerüstete David Kalisch, der Gründer des Kladderadatsch, geb. 23. Februar 1820 zu Berlin, hier diese Aufgabe an. Er ist der Schöpfer der neuesten Form der Berliner Volksposse, in der er, mit glücklichem Griff in das Volksleben, die wirksamen Typen desselben, sowie den Coupletgesang, den Kalauer (Calembourg) und das musikalische Quodlibet einführte. Den ersten Erfolg trug ihm der Schwank „Ein Billet von Jenny Lind" ein. Mit der Posse „Einmal Hunderttausend Thaler" eroberte er sich das Wallner-

theater, auf dem er nun herrschend blieb. „Berlin bei Nacht", „Ein gebildeter Hausknecht", „Der Actienbudiker", „Berlin, wie es weint und lacht," waren weitere große Erfolge. Kalisch starb zu Berlin am 21. August 1872. Ihm schlossen sich, wenn auch nicht immer mit gleichem Talent, Salingré, Pohl, Hugo Müller, Jacobson an. Des großen Erfolgs, den der noch mit hierhergehörende L'Arronge mit „Mein Leopold" errang, ist schon früher gedacht worden. Hugo Müller versuchte sich auch noch mit Glück im Schauspiel und Lustspiel, wie die Stücke „Adelaide", „Moses Mendelssohn", „Im Wartesalon erster Klasse" beweisen. — In München wurde das von Arthur Müller, Hermann Schmid und Martin Schleich begründete Volksstück, doch mehr im Charakter der Dorfgeschichte weiter entwickelt. Es sind besonders Ganghofer und Neuert, die hier mit ihrem „Herrgottsschnitzer" und ihrem „Proceßhansl" sich Anerkennung und Beifall erwarben.

Ein überaus frisches Talent trat für das Lustspiel in Gustav von Moser, geb. 11. Mai 1825, auf. Er ist Benedix an Talent überlegen und hat eine ungleich freiere, modernere Weltanschauung, wie sie seinen eignen, aus der doppelten Stellung eines jovialen Soldaten und eines lebenslustigen adligen Gutsbesitzers entsprungenen Lebensverhältnissen entspricht. Dies hat dem Ton seiner Stücke hier und da gegen Benedix eine gewisse Vornehmheit gegeben, die sich aber behaglich, doch leider oft allzusehr gehen läßt und hier und da nicht ohne einen Anflug von Frivolität ist. Es ist dieses sich Gehenlassen, welches aus Gustav von Moser statt eines Lustspieldichters nur einen routinirten, geschickten, aber auch oft sehr leichtfertigen Bühnenschriftsteller hat werden lassen. Viel trug dazu bei, daß er das Drama erst nachdem er 1856 dem Militärdienst entsagt und sich auf sein Gut Holzkirch bei Lauban zurückgezogen hatte, als Zerstreuung ergriff und daher auch kein höheres Ziel, als das einer möglichst heiteren, kurzweiligen Unterhaltung in's Auge fassen konnte. Er schrieb anfangs meist nur kleinere Stücke, die ihn aber rasch in Aufnahme brachten, auch zum Theil zu seinen besten und namentlich sorgfältigsten Arbeiten gehören, wie „Er soll Dein Herr sein", „Wie denken Sie über Rußland?" „Ein moderner Barbar", „Papa hat's erlaubt", „Kaudel's Gardinenpredigten". Von seinen größeren Arbeiten verdienen besonders Das Stiftungsfest (1873), Ultimo (1873), Der Veilchen-

fresser (1876) und das mit Franz von Schönthan gemeinsam gearbeitete Lustspiel „Krieg im Frieden" (1880) hier mit Auszeichnung genannt zu werden. Auch bei Moser ist die Situationskomik am stärksten ausgebildet. Er überrascht fast immer mit einigen sehr spaßhaften Scenen, doch fällt er dabei oft in's Possenhafte. In der Composition war Benedix fast gewissenhafter, und wenn dieser im Tone sich auch nicht ganz so hoch wie Moser in seinen überwachtesten Momenten erhob, so fiel er doch andrerseits auch nie so tief in's Triviale als dieser, wenn er sich gehen läßt.

Ihm sich in mancher Beziehung annähernd, doch niedriger im Ton, erscheint Jean Baptiste von Schweitzer, geb. 12. Juli 1833 zu Frankfurt a/M., gest. 28. Juli 1875 am Brienzer See, ein resolutes Bühnentalent, das dem Theater einige recht heitere Stücke gegeben, von denen besonders „Epidemisch" (1876) und „Großstädtisch" sich durch glücklichen Griff in das Leben des Tages, lebendige, wenn auch nur äußerliche Charakteristik und guten Aufbau auszeichnen. Schweitzer hatte übrigens seine dramatische Laufbahn schon 1858, doch mit geschichtlichen Dramen und zwar zunächst mit „Alcibiades" begonnen. Auch R. Kneisel gab in seinem „Lieben Onkel" der Bühne ein auf nur etwas zu frecher Voraussetzung beruhendes und zu possenhaft abschließendes lustiges Stück, das er in keiner seiner verschiedenen Bühnenarbeiten, von denen noch „Die Tochter Belial's" hervorgehoben werden mag, wieder erreicht hat. Höhere Hoffnungen erregte Franz von Schönthan, geb. 1849 zu Wien, mit dem Lustspiel „Das Mädchen aus der Fremde" (1879), doch schon in seinem nächsten Stück „Sodom und Gomorrha", dessen erster Act noch etwas Besseres ververspricht, sank er an Haltung und im Tone beträchtlich, und sein Zusammengehen mit Moser in Krieg im Frieden, obschon es ihn auf gleicher Höhe mit diesem erscheinen läßt, beweist zugleich, daß sein künstlerischer Ehrgeiz auf nichts Höheres gerichtet ist.

XVIII.

Die Entwicklung der Schauspielkunst von dem Tode der Neuber bis zur Mitte dieses Jahrhunderts.*)

Wallerotty und Schuch. — Schönemann. — Eckhof. — Koch. — Theophilus Döbbelin. — Ackermann. — Hamburgische Entreprise. — Schröder. — Das Mannheimer Nationaltheater. — Schröder in Wien. — Das Goethe'sche Theater in Weimar. — Entwicklung des Theaters in Berlin. Döbbelin. Engel und Ramler. Iffland. Brühl. Ludwig Devrient und Wolff. Graf Redern. Tieck. Küstner. — Das Theater in Dresden. Vitzthum. Lüttichau. Tieck. — Das Wiener Burgtheater. Schreyvogel. — Das Theater in Meiningen. Babo. Küstner. — Die übrigen Theater. — Die realistische Richtung. Laube. Dingelstedt. Ed. Devrient. Davison. Marie Seebach. Friedrich Haase. Das Meiningen'sche Hoftheater.

Wie in den früheren Bänden muß ich mich auch hier bei diesem Theil meiner Darstellung auf die allgemeinsten Umrisse beschränken. Sie würde sonst bei der Zersplitterung, welche die Entwicklung der Schauspielkunst in Deutschland erfahren, schon für sich allein ein mehrtheiliges Buch in Anspruch nehmen, wie es in Eduard Devrient's Geschichte der Schauspielkunst vorliegt, auf die ich hierfür verweise.

Neben den Truppen, welche Neubers bei ihrem Auftreten vorfanden, und denjenigen, welche, wie die Schönemann'sche und Koch'sche, aus ihr selbst wieder hervorgingen, liefen noch eine Menge andrer her, mit denen sie zum Theil auch zu kämpfen hatten, so die von Kirsch, Wäser, Eckenberg, Wallerotty, Denner, Beck, Lepper, Moretti, Hilverding, Schuch u. s. w. Wie wenig es ihr selbst, den alten Geschmack an den Harlekinaden und Staatsactionen zu verdrängen, gelungen war, erhellt aus dem Umstand, daß diese letzteren grade im

*) Küstner, Karl Th. von, Vier und Dreißig Jahre meiner Theaterleitung. Leipz. 1853. — Glaser, Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschw. 1861. — Koffka, Iffland und Dalberg. Leipz. 1865. — Pasqué, Goethe's Theaterleitung. Leipz. 1863. — Laube, H., Das Burgtheater zu Wien. Wien 1869. — Laube, H., Das norddeutsche Theater. Leipz. 1872. — Brachvogel, A. E., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Berl. 1878. — Grandaur, Franz, Chronik des Hof- und Nationaltheaters zu München 1878. — Prölß, R., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden 1878. — Uhde, H., Das Stadttheater in Hamburg. Stuttgart 1879. — Peth, Jacob, Geschichte des Theaters zu Mainz 1879. — Menzel, Geschichte des Theaters zu Frankfurt a/M. 1882.

vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts beide mit neuer Kraft wieder auflebten. Es waren hauptsächlich Wallerotty und Schuch, welche im nördlichen Deutschland diese Spiele damals vertraten. Später kam auch noch Kurz mit seinen Wiener Possen hinzu, die er hierher verpflanzte. Auch aus jener Zeit erst (1741—42) besitzen wir durch eine Reihe kürzlich aufgefundener Theaterzettel jener beiden Truppen den Nachweis, daß thatsächlich unter dem Titel „Staats- und Hauptactionen" Stücke angekündigt und gegeben worden sind (siehe den Nachtrag). Mit solchen Stücken zog Wallerotty auch noch 1755 nachweislich im Lande herum. Andrerseits waren selbst diese Truppen wieder genöthigt, die regelmäßigen Schauspiele in ihre Repertoire aufzunehmen, wie ja sogar der Harlekin Schuch Gottsched seine Dienste zu weiterer Verbreitung und Befestigung der Theaterreform dieses letzteren antrug. Waren doch selbst Eckhof und Ackermann zeitweilig Mitglieder seiner Truppe. Befand sich im Jahre 1748 der Schauspieler Uhlich doch als Theaterdichter bei ihr. Spielte Kurz doch auch selbst in den regelmäßigen Stücken mit, in denen seine Gattin, eine aus Italien gebürtige Tänzerin, besonders im Lustspiel brillirte. Glänzten bei ihm doch, wenn auch nur vorübergehend, Johanne Rischar, die später als Madame Sacco berühmt gewordene Darstellerin, sowie der jugendliche Bergopzoomer, der Wilhelm Kunst des vorigen Jahrhunderts. Selbst der von der Hamburger Entreprise entlassene Schröder spielte eine Zeit lang bei ihm in Bedientenrollen und als Groteskktänzer, worin er damals nicht seines Gleichen hatte. Wallerotty war vielleicht der einzige Director jener Zeit, welcher sich ganz auf Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden beschränkte. Doch glaube ich, daß zu deren endlicher Verdrängung, mehr als das aufblühende regelmäßige Drama, die in Aufnahme kommenden Singspiele und Ballete beigetragen haben.

Dies hängt mit der Concurrenz zusammen, welche all diese Truppen mit ausländischen Schauspieler-, Sänger- und Tänzer-Gesellschaften zu bestehen hatten. Denn nicht genug, daß die Höfe fast noch immer ausschließlich ausländische Bühnenkünstler der verschiedensten Art begünstigten und bevorzugten, zogen deren auch noch eine Menge speculationsweise im Lande herum. Von ihnen seien hier nur die Schauspieler- und Sänger-Truppe des Antonio Peruzzi aus Venedig zu Anfang des 4. Jahrzehnts, sowie die Operngesellschaften

des Giovanni Locatelli, des Angelo Mingotti, des Pietro Moretti und des Girolamo Boni, auch Bon genannt, sowie der Pantomimenspieler Sebastiani erwähnt, denen die französischen Schauspielergesellschaften von Du Rocher, André Bergé, L'Hôte und de Bersac, welche später unter dem Director Baptiste Renaud (Regnault) stand, zur Seite gingen. Diese letztgenannte Gesellschaft spielte während der französischen Occupation unter Thoranc in Frankfurt a. M. Der Goethe'sche Derones und dessen Schwester würden nach der Menzel'schen Darstellung die Kinder des Directors Renaud sein. Besonders verdient aber noch die etwas später erscheinende Gesellschaft von Barizon hier Erwähnung, da er es hauptsächlich war, welcher in Deutschland die neue französische Operette in Aufnahme brachte, die auch schon von Renaud, sowie die ältere von Charriere und Billieu cultivirt worden waren. Der Einfluß der Musik auf das deutsche Schauspiel trat auch bald hervor. 1731 kündigte der Prinzipal Leonhard Andreas Denner das Schauspiel Le Cid oder Roderich und Chimene mit recht extraordinair galanten musikalischen deutschen Arien an, welche von keinen Geringeren als den „weit und breit renommirten Virtuosen Monsieur Telemann und Händel" herrühren sollten. Zehn Jahre später empfahl Wallerotty seine „mit Ballet und Sängereien ausgezierten Haupt- und Staatsactionen". Nur kurze Zeit später machte Schönemann den noch verunglückenden Versuch, die Operette bei uns wieder in's Leben zu rufen, indem er die englische Oper The devil to pay, freilich mit unzulänglichen Kräften, auf die deutsche Bühne versetzte. Dasselbe geschah etwas später von Koch mit um so glücklicherem Erfolge, weil er die Musik dem Geschmacke der Zeit anpassen ließ und bessere Darsteller hatte. Von jetzt an entwickelte sich das Singspiel unter französischem Einfluß sehr rasch. Marchand muß vor Allem als Förderer dieses Geschmacks genannt werden.

Man hat fast immer nur die nachtheilige Seite dieser Spiele in Betracht gezogen und darin nur ein Hemmniß der Entwicklung des deutschen Schauspiels erkennen wollen. Allein abgesehen davon, daß sich aus ihnen allmählich die deutsche Oper entwickelt hat, auf welche wir doch Grund genug, stolz zu sein, haben, trugen diese Spiele, wie schon angedeutet, auch wesentlich zur Verdrängung der viel ärgeren Feinde des kunstmäßigen Dramas, der Harlekinaden und der Haupt- und Staatsactionen, bei. Doch auch der Entwicklung einer nationalen

Schauspielkunst wurden sie förderlich. Denn hier lernten die Schauspieler erkennen, daß der bloße Naturalismus des Talents in der Kunst allein doch nicht ausreiche, daß es hierzu der Schulung, der technischen Ausbildung dringend bedürfe. Bemerkenswerth wenigstens ist, daß grade damals der Gedanke von der Nothwendigkeit einer Schule für Schauspieler in verschiedenen Köpfen entstand und, wenn es auch zu keiner Verwirklichung desselben kam, doch vielfach Anklang fand. Die Uebung im Tanze, die man jetzt fast von jedem Schauspieler forderte, wurde für diesen gewissermaßen noch selbst eine Schule für seine eigne Kunst. Zwar lag der Tanz der damaligen Schauspielkunst schon lange zu Grunde, und das Tänzerhafte, welches man an der französischen Richtung aussetzte, wird vornehmlich hierauf zurückgeführt werden müssen. Allein in Deutschland hatte man diese Spielweise ja nur äußerlich nachgeahmt. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß inzwischen die Kunst des Tanzes selbst eine große Veränderung erfahren hatte, daß man auch hier von conventioneller Künstelei zur Natur zurückgekehrt war. Der Tanz sollte eben wieder werden, was er von Anfang gewesen, der natürliche, nur zur Schönheit verklärte Ausdruck eines erhöhten Lebensgefühls, einer bestimmten Stimmung oder Empfindung. Nichts konnte also mehr, als er, dazu beitragen, die conventionelle Manier und Steifheit der alten Richtung zu beseitigen, dem Schauspieler das Gefühl für die Freiheit und natürliche Angemessenheit der körperlichen Bewegung zurückzugeben und ihn für einen zweckmäßigen Gebrauch dieser Freiheit bei den Aufgaben seiner Kunst vorzubereiten. Welch ungeheuren Einfluß, welche Macht das Ballet damals auf der Bühne gewann, läßt sich an einem Schauspieler wie Schröder erkennen, welcher, berühmt als Tänzer, lange mit Geringschätzung auf die Kunst des Schauspielers herabsah. Grade an diesem Darsteller, der später eine ganz neue Schule der Schauspielkunst gründete und selbst ein unübertroffener Meister derselben wurde, läßt sich erkennen, wie der Tanz, statt der Entwicklung derselben zu schaden, ihr vielmehr förderlich war.

Daher die Schauspielkunst damals auch ununterbrochen fortgeschritten ist, wie eine kurze Betrachtung der hauptsächlichsten Truppen und ihrer Führer darlegen wird. Schönemann und Koch haben sich zwar nie ganz aus dem Banne und den Manieren der Neuber'schen

Schule, aus der sie hervorgingen, zu befreien vermocht, gingen aber doch zu anderen Grundsätzen über.

Johann Friedrich Schönemann verdient schon deshalb Beachtung, weil von ihm Konrad Ackermann, der Begründer der auf Naturwahrheit ausgehenden Richtung, und Sophie Charlotte Schröder, die Mutter des größten deutschen Schauspielers, sowie Konrad Eckhof, der Schöpfer der eigentlichen deutschen Schauspielkunst, ihren Ausgang nahmen (1740). Schönemann besaß keine tiefere Bildung und keine selbständige Auffassung seiner Kunst, aber einen durch kein Hinderniß abzuschreckenden und mit großer Geschäftsgewandtheit verbundenen Eifer für sie und die Offenheit und Bereitwilligkeit des Geistes, fremde Einsichten für sie fruchtbar zu machen. Er war der Gottsched'schen Bühnenreform zwar geneigt, aber zu praktisch, um sie dem Publikum, von dem er ja leben wollte, aufzudrängen. Auch hielt er nicht hartnäckig an ihr fest, als neue Einflüsse sich zeigten; wie er der Erste war, der sich des Singspiels wieder zu bemächtigen suchte.

Die Schröder und Ackermann trennten sich zwar schon im nächsten Jahre (1741) von ihm, doch nur wegen Honorarstreitigkeiten. Wie aber hätte wohl Eckhof bis 1757 bei ihm aushalten können, wenn er dessen auf sichere Ziele gerichteten Streben nicht nachgegeben hätte? In der That nahm Eckhof später bei ihm die Stelle eines Unterdirectors ein, als welcher er ohne Zweifel großen Einfluß auf das Repertoire ausübte, in dem nun vorzugsweise Dichter wie Marivaux, La Chaussée, Destouches, Moore, Lillo erschienen und vor Allem die deutschen, Lessing an der Spitze, begünstigt wurden. Auch war es noch bei ihm, wo Eckhof den Gedanken zu einer Schauspielerakademie faßte und unter seiner Billigung (Schönemann übernahm das Präsidium), wenn auch erfolglos, zur Ausführung brachte, da das am 5. Mai 1753 eröffnete Unternehmen bereits am 15. Juni 1754 wieder aufgelöst wurde.

Konrad Eckhof, 1720 zu Hamburg geboren, war, was die körperliche Erscheinung betrifft, von der Natur für seinen Beruf nicht eben aufs günstigste ausgestattet, wohl aber mit einem Geiste begabt, der diese an sich wenig ansprechenden Mittel zu meistern verstand, und mit einer Stimme, deren Wohllaut, Umfang und Kraft ihn zum Ausdruck der zartesten wie der mächtigsten Empfindungen in den feinsten Uebergängen und in den mannichfaltigsten Tonfarben befähigte. Lud-

wig Schröder, der aus brennender Eifersucht im Leben sein heftigster, rückhaltslosester Gegner war, hat ihn später den größten Theaterredner genannt, den je eine Nation besessen, und der als Schauspieler gewiß eben so groß gewesen sein würde, „wenn die Natur ihm einen besseren Körper gegeben, er nie ein französisches Theater gesehen hätte und mit dem Ton der großen Welt vertrauter gewesen wäre". Es geht schon aus diesem Urtheil hervor, daß er der französischen Schule noch anhing. Allein er hatte deren Manier durch Einfachheit und natürliche Schönheit der Behandlung zu überwinden, sie selbst aber mit dem neuen, auf charakteristische Naturwahrheit gerichteten Geiste zu versöhnen gewußt. Wenn er gleichwohl in komischen Rollen mit einer gewissen Gezwungenheit behaftet blieb, so war er dagegen unübertrefflich in Anstandsrollen und im Fach der edlen, gemüthlichen und humoristischen Väter. Er war der erste deutsche Schauspieler, welcher nicht nur die Natur, sondern auch den historischen Charakter bei dem Studium seiner Rolle in's Auge faßte. Ed. Devrient hebt an ihm noch besonders die Ehrbarkeit des bürgerlichen Charakters hervor, da ihm keine einzige Eigenschaft eines guten Christen gefehlt. Dies war ohne Zweifel sehr löblich und als Beispiel empfehlenswerth. Aber Devrient geht zu weit, wenn er mit Eckhof selbst diese Ehrbarkeit zur wesentlichen Voraussetzung der wahren Künstlerschaft macht. Der Lehrsatz, daß der Schauspieler nur wahrhaft edel erscheinen könne, wenn er dies selbst sei — muß als irrig bezeichnet werden. Man braucht hierfür nur an die Consequenzen zu denken, die es für den Darsteller der bösen, ruchlosen Charaktere hätte. Vom Schauspieler haben wir vielmehr grade das zu verlangen, daß er seine eigne Natur, seinen eignen Charakter unter den Darzustellenden so viel wie nur möglich verschwinden zu machen im Stande ist. In der Kunst ist uns dieser ganz gleichgültig, genug, wenn uns der Schauspieler in die Illusion desjenigen zu setzen vermag, welchen er darstellen soll. Nur für seine Werthschätzung als Mensch und Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft verhält es sich umgekehrt. Hier kann ihn all seine Kunst nicht von den allgemeinen Pflichten und Forderungen der Scham und der Ehre lossprechen. Doch leugne ich nicht, daß es auch eine künstlerische Sittlichkeit giebt. Diese setze ich für den Schauspieler aber wesentlich darein, daß er durch sein Verhalten die Forderungen der Kunst in keiner Weise umgehe oder verletze, und insbesondere die Entwicklung seines

Talentes nicht vernachlässige, noch seine Darstellungsmittel vergeude, noch beide zu unkünstlerischen Zwecken mißbrauche. Wie verschieden die Quelle dieser Forderungen von derjenigen ist, aus welcher die Forderungen der bürgerlichen Moral entspringen, so fällt doch diese Sittlichkeit allerdings zu einem gewissen Theile mit letzterer zusammen.

Schönemann ergab sich schließlich dem Wohlleben, vernachlässigte sein Geschäft und warf sich auf die Liebhaberei von Pferden. Dies hatte unter anderen auch Eckhof's Ausscheiden und kurze Zeit später, am 2. Dezember 1757, die Aufgabe seines Theaters zur Folge. Er gerieth in Bedrängniß, nahm nothgedrungen einen untergeordneten Dienst beim Prinzen Ludwig von Mecklenburg an, lebte in dieser Stellung noch lange, bis er endlich, vom Alter immer tiefer heruntergebracht, 1782 starb.

Seine Truppe war damals unter die Prinzipalschaft von Gottfr. Heinr. Koch getreten, der, wie wir sahen (S. 357), Ende 1749 das kursächsische Privileg erworben hatte. Obschon ein ungleich bedeutenderer Schauspieler, war er in der Tragödie doch fast noch mehr, als Schönemann, in der Manier der alten französischen Schule befangen. Gleichwohl entschied er sich im Princip für die durch Einführung und Nachahmung des von England ausgehenden Familiendramas auch in Deutschland hervortretende, auf Naturwahrheit dringende Richtung. Andrerseits war er, wie wir schon wissen, auch derjenige, welcher 1752 den Versuch Schönemann's, die Operette neu zu beleben, mit ungeheurem Erfolge wieder aufnahm und die schon von Neubers in's Auge gefaßten Bestrebungen, dem deutschen Theater eine größere Stabilität zu verschaffen, unverrückt weiter verfolgte.

Es hatte schon wiederholt den Anschein gehabt, als ob dieses Ziel von Einzelnen erreicht worden sei. So, als Schönemann am Hofe von Mecklenburg-Schwerin, Theophilus Döbbelin (geb. 27. September 1720 zu Königsberg in der Neumark), der ebenfalls von der Neuber'schen Truppe (1750) seinen Ausgang genommen, am weimarischen Hofe vertragsmäßige Anstellung fanden. Jener verlor diese Stellung jedoch bald durch den Tod, dieser durch die Ungnade seines Herzogs und Herrn. Letzteres wurde von dem 1758 an die Spitze der Schönemann'schen Gesellschaft getretenen Koch aber benützt, diese durch die besten Mitglieder der weimarischen Truppe zu verstärken, die der Herzog zwar unter Brückner beibehalten hatte, die aber bald

darauf durch des ersteren Tod wieder herrenlos wurde und sich hierdurch in Bedrängniß befand. Koch's Truppe wurde auf diese Weise eine der vorzüglichsten Deutschlands. Schauspieler wie Eckhof, Brückner, Starke, Witthöft, Bruck mit ihren Frauen gehörten ihr an. Zuerst glaubte Koch sich in Hamburg dauernd einen Sitz für seine Kunst aufschlagen zu können. Auch hielt er sich hier fünf Jahre. Dann aber wurde er doch wieder zum Wandern genöthigt, und versuchte in Leipzig sein Glück, wo er den Bau eines neuen Schauspielhauses bewirkte. Ein Vertrag mit dem kurfürstlich sächsischen Hofe, welcher 1764 zum Abschluß kam, hatte ebenfalls nicht den erhofften Erfolg, da er schon nach sechs Monaten wieder gekündigt wurde. Auch seine Bewerbung um das preußische Privileg scheiterte anfangs. Der Tod Schuch's (1771) führte ihn hier aber endlich an's Ziel. Er erkaufte dessen Theater und machte von nun an die Schauspielkunst in Berlin, wo er bis zu seinem am 3. Januar 1775 erfolgenden Tode verblieb, stabil. Er begünstigte hier zwar vorzugsweise die Operette, für die er in Hiller eine bedeutende musikalische Kraft gewonnen hatte, vernachlässigte aber darüber auch das deutsche Schauspiel nicht ganz, so daß er unter Andrem das Verdienst erwarb, Göethe's Götz zuerst zur Aufführung gebracht zu haben.

Ungleich bedeutender als alle die genannten Truppen wurde für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst aber die Ackermann'sche, da sie mit der Tradition der französischen Schule zuerst völlig brach und eine ganz neue, nationale, auf Naturwahrheit gegründete Darstellungsweise in's Leben rief, eine ganz neue, die sogenannte Hamburger Schule begründete.

Konrad Ackermann, geb. 1710 zu Schwerin, war bereits 30 Jahr alt, als er bei der Schönemann'schen Truppe als Schauspieler eintrat. Schon im folgenden Jahr trennte er sich mit seiner späteren Gattin Sophie Charlotte Schröder wieder von ihr, trat dann in die von dieser gegründete Truppe ein, die aber 1746 wieder aufgelöst werden mußte. Nach längerem Aufenthalte in Rußland bildete Ackermann nun selbst eine neue Gesellschaft in Königsberg. Der Bau eines neuen Schauspielhauses zerrüttete seine Verhältnisse aber so, daß er nicht nur dieses, sondern auch seinen Stiefsohn Friedrich Ludwig Schröder (s. S. 443) im Stiche ließ und sich mit dessen Mutter fluchtartig auf die Wanderschaft nach Süddeutschland begab (1756).

Schröder, dessen unbändiges, widersetzliches Wesen zu diesem herzlosen Verhalten beider Anlaß gegeben haben mochte, wurde zunächst aus Barmherzigkeit von einem Schuhflicker aufgenommen, verdingte sich dann an einen Seiltänzer, um endlich bei einem Kaufmann in Lübeck in die Lehre zu treten. Inzwischen hatten sich auch seine Eltern auf ihre Pflicht wieder besonnen, und da Schröder bereits ein Alter erreicht, in dem er ihnen bei ihrem Gewerbe nützlich werden konnte, ließen sie ihn zu sich nach der Schweiz kommen, in der sie damals herumzogen, und bildeten ihn zum Tänzer und Schauspieler aus. Die Naturen und Charaktere des Vaters und Sohnes stießen bei ihrer schroffen Verschiedenheit freilich oft hart aneinander, so daß es nicht an heftigen Auftritten und Katastrophen fehlte. Gleichwohl hat Ackermann auf den von einem leidenschaftlichen Selbstgefühl und Ehrgeiz und von einer genialen Eigenartigkeit beseelten Schröder gewiß einen eben so großen als wohlthätigen Einfluß ausgeübt. Ackermann war eine kräftige, soldatische Natur, derb und fest in seinem Privatleben, ganz den Antrieben seiner natürlichen Anlagen und dem Urtheile eines graden, gesunden Verstandes in der Kunst folgend. Er war besonders für das komische Fach und zur Darstellung bürgerlicher, gutherziger und biederer, sowie soldatisch derber Charaktere trefflich geeignet. „Es muß Menschen geben — sagt Schröder noch später von ihm — die sich seines Sir Sampson, seines Ulfo, Sternfels, Paul Werner, Kauzer erinnern. Diese mögen beurtheilen, ob er in früheren Jahren, bei gutem Gedächtnisse und des Theaters nicht übersatt, auf Herzen wirken konnte." — Ackermann wurde durch seine Familie in vorzüglicher Weise unterstützt. Seine Frau war eine überaus einsichtige Schauspielerin, die den wohlthätigsten Einfluß auf die Truppe ausübte, da ihr kein falscher Accent und keine Feinheit entging. Seine Töchter Dorothea und Charlotte waren große Talente. Jene vertrat das sentimentale, diese das naive und muntre Fach. Sie gehörte später zu den gefeiertsten Darstellerinnen. „Ihre einschmeichelnde Natur, ihr hinreißendes reines Feuer, — heißt es bei Ed. Devrient — die überraschende Fülle ungeahnter Züge in ihrem Spiel machten sie zum vergötterten Liebling des Publikums." Schröder selbst endlich widmete sich lange mit Bevorzugung dem Tanze. Er war damals der Balletmeister der Gesellschaft, der größte Groteskttänzer der Zeit, aber auch

unübertrefflich im Fach der komischen Bedienten, sowie in der Stegreifkomödie, obschon er diese verwarf.

Diese Truppe, fast immer von guten Kräften noch unterstützt, übte überall, wo sie hinkam, bedeutende Wirkungen aus, da sie den Sinn für schöne, warme Natürlichkeit, für das Lebendige in der Kunst auf's erfreulichste anregte und zur Entwicklung brachte. Besonders wichtig in dieser Beziehung wurde ihr Auftreten in Hamburg, wohin sie sich 1764 gewendet hatte und wo sie Kräfte wie Eckhof, die von Vielen als erste tragische Darstellerin ihrer Zeit gepriesene Frau Hensel, die reizende Karoline Schütz, den genialen Borchers und den trefflichen Komiker Boek in sich vereinte. Die glänzenden Erfolge, die er hier anfangs erzielte, verleiteten Ackermann aber wieder zu einem Theaterbau, dessen Glanz ihn zu kostspieligen Ausstattungen nöthigte. Er gerieth in Schulden und griff zu verzweifelten Mitteln, um sich vor dem drohenden Ruin zu retten. Die künstlerische Eifer- und Rollensucht von Frau Hensel und die Unzuverlässigkeit Löwen's, der sich anfänglich ihm als Freund aufgespielt hatte, thaten dann noch das Uebrige, um ihn zur Aufgabe der Direction und Ueberlassung seiner Truppe und seines Hauses an ein Consortium zu nöthigen, an dessen Spitze, wie wir schon wissen, Abel Seyler im Interesse von Frau Hensel stand, dessen Seele aber Löwen war. Wir haben gesehen, von wie kurzer Dauer und aus welchen Ursachen das neue, unter dem stolzen Namen des ersten deutschen Nationaltheaters in's Leben tretende Unternehmen war. Gleichwohl war es von den nachhaltigsten Folgen, da es nicht nur die Lessing'sche Dramaturgie, d. i. ein für die dramatische Kunst Grund legendes Werk hervorrief, welches noch heute die fruchtbarsten Anregungen und Aufschlüsse giebt, sondern auch Veranlassung zu einer Menge ähnlicher Unternehmungen wurde, welche, wenn sie das sich gesteckte Ziel auch selbst nicht erreichten, doch immer das werthvolle Anerkenntniß enthielten, daß das Theater eine nationale Angelegenheit sei, wie jenes Unternehmen auch sicher den Grund zur Consolidirung des deutschen Theaters und zu der heutigen Form und Gestalt desselben gelegt hat. Doch ist für die Geschichte der Schauspielkunst auch noch das von einiger Wichtigkeit, daß sich aus ihm wieder zwei der späteren bedeutendsten deutschen Schauspielergesellschaften entwickelten. Zunächst hatte die Auflösung der Hamburger Entreprise die Rückkehr des von ihr ausgeschiedenen Schröder zu demjenigen Theil derselben

zur Folge, der sich wieder unter die Direction Konrad Ackermann's stellte, während Abel Seyler an die Spitze der Uebrigen trat, zu denen das Brandes'sche, Boek'sche, Koch'sche Ehepaar außer noch verschiedenen Anderen gehörten. Dagegen blieben Borchers und Mad. Mecour Ackermann treu, und 1770 traten mit dem Reinecke'schen Ehepaar noch zwei Künstler ersten Ranges ihm bei. Gleichwohl nahm das Ackermann'sche Unternehmen keinen bedeutenden Aufschwung. Er war des Theaters bereits allzumüde, so daß sein am 13. November 1771 erfolgender Tod nicht nur für das Schicksal der Truppe, sondern für die Entwicklung der ganzen deutschen Schauspielkunst nur ein Gewinn war, da jetzt Schröder, wenn auch nur im Auftrag und für Rechnung seiner Mutter, die Direction der ersteren übernahm.

Schröder faßte seine Aufgabe in einem großen Sinne und mit einer Gewissenhaftigkeit auf, die Alles in Erstaunen setzte. Er unterdrückte seine früheren Liebhabereien an Ballet und niedriger Komik und widmete seine Kraft fast ausschließlich dem feineren Lustspiel und Drama. Wir haben gesehen, mit welcher Energie und Fruchtbarkeit er um die Hebung beider als Schriftsteller bemüht war. Als Schauspieler arbeitete er nicht nur an sich selbst, sondern vor Allem an der Harmonie eines in allen Theilen vorzüglichen Ensembles. Jede Kraft an ihren rechten Platz zu stellen, jede nach der Seite ihrer Eigenthümlichkeit zu vollkommner Entwicklung zu bringen, betrachtete er als eine seiner vorzüglichsten Aufgaben. So rief er in kurzer Zeit eine Schule in's Leben, welche von der Grundlage der Naturwahrheit ausgehend, die höchste Aufgabe der Schauspielkunst, die Ausbildung einer stylvollen charakteristischen Schönheit fest im Auge behielt. Daß eine so genial beanlagte Natur, wie die seine, an der bloßen Naturnachahmung kein Genüge finden konnte, war ohnedies zu erwarten. Die Aufgaben, die er mit Vorliebe wählte, stellen es aber ganz außer Zweifel. War er es doch, welcher vornehmlich die Shakespeare'sche Dichtung auf der deutschen Bühne einführte und hier heimisch zu machen versuchte. Wenn er sie hierbei auch etwas zu sehr dem Geschmack des Familiendramas annäherte, so blieb doch noch genug von dem übrig, was sie so hoch über dieses erhebt. Zwar war er anfangs ein Gegner des Schiller'schen Talentes, dann aber auch wieder derjenige, der sich mit größtem Eifer um seine Dramen bewarb und ihn sogar selbst gern zu seinem Bühnendichter gemacht hätte. Schröder hat überhaupt wesentlich dazu bei-

getragen, den verloren gegangenen Zusammenhang zwischen Bühne und Dichtung wieder herzustellen. Er schrieb nicht nur dramatische Concurrenzen aus, sondern war selbst noch um die Darstellung von Dichtungen bemüht, die seinem Geschmack nicht völlig entsprachen, wenn sich darin nur dramatisches Talent in bedeutenderer Weise bemerkbar machte. Brachte er doch selbst Dichter wie Klinger und Lenz auf die Bühne. Als Schauspieler aber war sein Erscheinen epochemachend.

„Deutschland — sagt Ed. Devrient — hatte noch keinen Schauspieler gehabt, in dem der Energie einer genialen Schöpfungskraft durch richtigen Verstand und besonnenen Geschmack so die Waage gehalten worden wäre. Er besaß die Eigenschaften alle, deren jede einzelne schon den Künstler groß zu machen pflegt. Er war der genialste deutsche Schauspieler und zugleich der schulmäßigste und von der Natur bestimmt, den Höhepunkt in der Productionskraft unsrer Kunst zu repräsentiren."

Zu den Schauspielern, die während seiner ersten Direction unter ihm glänzten, gehören außer seiner Frau und seinen beiden Stiefschwestern: Reineckes, Borchers, Brockmann (der als Hamlet einen unglaublichen Erfolg hatte, so daß man auf sein Berliner Gastspiel in dieser Rolle eine Denkmünze schlagen ließ),*) Frau Stark, Frau Mecour, Schütz, Betty Reimers, Christ und Rennschub. Auch Fleck begann unter ihm 1779 seine theatralische Laufbahn.

Der klägliche und beklagenswerthe Ausgang des ersten deutschen Nationaltheaters in Hamburg ließ befürchten, daß auf dem Wege einzelner privater Anstrengungen ein würdiger und gefestigter Zustand des deutschen Theaters eben so wenig herbeizuführen sein werde, als auf dem der Prinzipalschaften, daß es hierzu vielmehr durchaus der Staatshülfe bedürfe. Das Eingreifen derselben ist hier freilich bis heute ein frommer Wunsch geblieben. Inzwischen haben kunstsinnige und glanzliebende Fürsten ihre Stelle in dankenswerther Weise zu vertreten gesucht.

---

*) Das erste Gastspiel in Deutschland schreibt Ed. Devrient Döbbelin zu, welcher 1767 in Hamburg als Gast gespielt hatte, den ersten Hervorruf Bergopzomer in der Rolle des Weiße'schen Richard III. 1774 in Wien. In Norddeutschland errang es sich damals Brockmann zuerst.

Der Uebergang hierzu wurde dadurch gemacht, daß einzelne Höfe bestimmte Schauspieltruppen vertrags- und subventionsweise in eine Art Dienstverhältniß zu sich brachten, welches dieselben verpflichtete, innerhalb eines bestimmten Zeitraums alljährlich eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen in ihren Residenzen und Theatern zu geben, wobei sie sich wohl auch ein bestimmtes Einmischungsrecht in die Engagements der Darsteller und in die Wahl der darzustellenden Stücke vorbehielten. Wenn diese Verhältnisse auch eine gewisse Stabilität der Bühne zu verbürgen schienen, so war diese doch, wie wir bereits in einzelnen Fällen gesehen, keineswegs hierdurch gesichert. Die meisten Höfe hatten ja überhaupt nur für Oper und Ballet Interesse, und zwar für die italienische Oper, die besonders in Wien, Berlin, Dresden, München und Stuttgart gepflegt wurde. Subventionsverhältnisse mit deutschen Schauspielertruppen waren, außer den schon früher erwähnten Höfen, nur noch von dem des Markgrafen von Schwedt (1773), von dem chursächsischen Hofe 1774 mit Döbbelin und 1775 mit Abel Seyler, von dem Mecklenburg-Strelitzer Hofe mit der Ilgner'schen Truppe (1775) und 1778 von dem churfürstlich Pfälzischen Hofe zu Mannheim mit der Marchand'schen Truppe abgeschlossen worden. Das letzte hing mit der beabsichtigten Gründung eines Nationaltheaters daselbst zusammen.

In Wien, wo das Theater schon längere Zeit einen stabilen Charakter gewonnen, hatte dasselbe bis zur Mitte des Jahrhunderts doch keinen Aufschwung zu nehmen vermocht. Es war fast ganz auf die Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden beschränkt geblieben. 1752 hatte Maria Theresia die ersten ernstlichen Versuche zur Hebung desselben gemacht. Um 1770 hatte man sich sogar mit dem Gedanken der Errichtung eines deutschen Nationaltheaters getragen. (S. S. 368 und 420.) Erst 1776 aber kam es zur Ausführung dieses Plans. Am 17. Febr. d. J. wurde das Burgtheater zum Hof- und Nationaltheater erklärt. Nur „gute, regelmäßige Originale und wohlgerathne Uebersetzungen aus anderen Sprachen" sollten darin fortan gegeben werden. Auch damals war wieder an die Berufung Lessing's gedacht worden, was sich aber ebenso zerschlug, wie die etwas früheren Unterhandlungen mit ihm und diejenigen, welche zu ähnlichem Zwecke fast gleichzeitig von Mannheim aus mit demselben gepflogen wurden (s. S. 449 u. 451 I. Hlbbs. 3 Thl. u. S. des Nachtrags).

Am 2. Oct. 1775 wurde dagegen das Hoftheater in Gotha unter Eckhof eröffnet, den man, gleichwie Frau Mecour und die Boek'schen, Koch'schen, Meier'schen Ehepaare und den Kapellmeister Schweitzer von der Seyler'schen Truppe gewonneu hatte. Später traten noch Beil, Beck, Iffland hinzu. Der 1778 erfolgende Tod Eckhof's führte aber zur Wiederauflösung dieses Theaters, wie diese zur Ausbildung des, nach Uebersiedlung des Churpfälzischen Hofs, der inzwischen die Marchand'sche Gesellschaft in seine Dienste genommen, mit dieser nach München, unter Dalberg in Mannheim gegründeten Nationaltheaters. Dies nöthigt mich, einen Blick auf die hieran betheiligte Seyler'sche Truppe zu werfen, welche, nachdem sie zunächst in ein Verhältniß zum Hannöver'schen Hofe gekommen, in die Dienste des Weimar'schen Hofes getreten war. Wie vorher Michaelis und Gotter, nahmen jetzt Wieland und Musäus Antheil an ihrem Gedeihen, besonders an der durch Schweitzer vertretenen Oper. Der Brand des Weimar'schen Theaters 1774 nöthigte aber Seyler ein anderes Asyl zu suchen, was er, vielleicht durch Vermittlung Gotter's, in Gotha, dann aber in Dresden (1775) fand. Hier erhielt er in der Familie Brandes, dem Ehepaar Hellmuth und Großmann, (welche beiden letzteren später einem Rufe des Churfürsten von Köln zur Errichtung einer Schauspielergesellschaft folgten) und in Wilhelm Opitz Ersatz für die durch Gründung des Gothaer Hoftheaters erlittenen Verluste. Die Unterhandlungen mit Mannheim zogen ihn hier aber bald wieder fort. Der Chursächsische Hof traf 1777 ein neues Abkommen mit dem italienischen Impresario Pasquale Bondini. Es scheint, daß Brandes, vorher eine kurze Zeit das Theater allein geleitet hat, später aber an der artistischen Leitung betheiligt blieb. Seyler war inzwischen mit Maximilian Klinger, der damals als Theaterdichter bei ihm angestellt*) war, nach Mainz gegangen, wo er, mit Köln und Frankfurt am Main abwechselnd, von 1778 an aber auch noch regelmäßig Sonntags in Mannheim spielte. Nachdem hier auch noch vergeblich mit Brockmann und mit Braudes unterhandelt worden war, kam es 1779 doch noch zu einem Abschluß mit Seyler, welcher, nachdem seine Gesellschaft sich aufgelöst hatte, mit der Bildung einer neuen für das Mannheimer Nationaltheater beauftragt wurde. Die Auflösung des Gothaischen

*) Jacob Peth theilt in seiner Geschichte des Mainzer Theaters den von Klinger gedichteten Epilog zu der am 17. Juni 1777 stattfindenden Eröffnungsfeier mit.

Hoftheaters bot hierzu die beste Gelegenheit, die auf Seyler's Rath auch sofort von Dalberg ergriffen wurde. Seyler wurde Director; ein Verhältniß, welches jedoch durch das Engagement der Brandes'schen Familie von keiner Dauer sein konnte und war. Schon 1781 brachten es die beiden eifersüchtigen Frauen dahin, daß es zum Bruche kam und sowohl Brandes wie Seyler Mannheim verlassen mußten.

Auf die Bedeutung des Mannheimer Nationaltheaters hat schon wiederholt hingewiesen werden können (S. 451—60 vor. Hlbb.). Sie lag zum Theil darin, daß Schiller von hier seinen Ausgang nahm, zum Theil in dem Muster, welches Dalberg als Theaterintendant aufstellte, noch mehr vielleicht aber in der schauspielerischen Individualität Iffland's. Er war es, welcher der auf Naturwahrheit ausgehenden Schule in der Schauspielkunst eine neue, eigenthümliche Richtung gab, die im Wesentlichen auf eine nur allzusehr in's Aeußerliche und Nebensächliche sich verlierende Individualisirungskunst hinauslief, die ich bereits früher (S. 455 u. f. vor. Hlbb.) zu charakterisiren versucht. Dabei huldigte Iffland dem Eckhof'schen Grundsatz, daß die Sittlichkeit Grundlage und Zweck der theatralischen Künste sei, was sich ja auch in seiner Dichtung schon zeigte. Er wurde durch sein Wirken in Mannheim, seine häufigen Gastspiele und seine Direction des Berliner Hof- und Nationaltheaters epochemachend. Dieser letzteren ging aber die Eröffnung der zweiten Schröder'schen Direction des Hamburger Theaters voraus.

Schröder hatte 1780 den an ihn ergangenen Ruf an das inzwischen in Wien entstandene Nationaltheater angenommen, den an diese Berufung geknüpften Erwartungen aber, trotz seines Genies, nicht ganz entsprochen. Dies lag in der eigenthümlichen Organisation dieses Theaters. Der Widerwille der sich durch sein Engagement in ihren Vorrechten bedroht fühlenden Mitglieder des Theaterausschusses, besonders die Kabalen Stephanie's des Jüngeren, hinderten jede durchgreifende Einwirkung. Gleichwohl darf der Einfluß, welchen Schröder hier ausübte, nicht unterschätzt werden. Der französische Geschmack wurde jetzt völlig verdrängt. An die Stelle der conventionellen und dabei oft brutalen Declamationsmanier Bergopzomer's trat der maßvolle, aber vertieftere Ausdruck der Natur und der wahren Empfindung. Schröder gab der Chicane müde 1785 seine Stelle hier wieder auf und übernahm, nachdem er sich eine neue Truppe ge-

gebildet, Ostern 1786, diesmal für eigne Rechnung, auf's Neue die Direction des Hamburger Theaters, dem inzwischen in raschem Wechsel der Etatsrath Voght, der Cafetier Dreyer, der Schauspieldirector Seyler und die Compagnieschaft von Kles und Brandes vorgestanden hatten. Schröder trat mit dem Entschlusse auf, das Schauspiel, selbst wider den Geschmack und Willen des Publikums, zu heben. Dies wird bei einem den Angriffen des Neides so sehr ausgesetzten und von der Gunst des Publikums so abhängigen Unternehmen für einen Privatmann fast immer unmöglich sein, wenn es in zu schroffer Weise geschieht. Selbst Schröder würde noch weit früher, als es wirklich der Fall, zum Rücktritt genöthigt gewesen sein, wenn er sich nicht zu manchen Concessionen bequemt hätte. So aber nahm er nicht nur die anfangs von seinem Repertoire ausgeschlossene Oper, sondern auch die Wiener Lokalposse wieder in dieses mit auf. Nach längerem Kampfe mit der Ungunst der Verhältnisse wendete er am 30. März 1798 mit Auflösung seines Theaters diesem, wie er damals glaubte, für immer den Rücken.

Die Richtung, welche Schröder der Schauspielkunst im Gegensatze zu derjenigen, welche vor ihm herrschend gewesen war, gegeben hatte, konnte um so weniger ohne Reaction bleiben, als sie einerseits rasch in Verflachung, andrerseits durch weitere Fort- und Ausbildung in eine künstliche Absichtlichkeit gerieth, wozu besonders die Virtuosität Iffland's verleitete. Das Ueberraschende lag nur darin, daß diese Reaction von einem Manne ausging, der längere Zeit entschiedener als irgend ein anderer für das Recht der Natur in der Kunst eingetreten war, von dem Dichter des Werther, des Götz und des Faust. Allein wir wissen es ja, daß grade auf ihn das romanische Kunstprincip schon immer daneben noch einigen Einfluß behauptet hatte, daß dieser mit seiner Uebersiedlung nach Weimar, wo der französische Geschmack noch immer in Ansehen stand, an Stärke gewinnen mußte und den Eindruck vorbereitete, welchen während seines Aufenthalts in Italien die Antike und Renaissance und die mehr plastische als malerische Schönheit dieses Landes auf ihn ausüben sollten, die seine germanische Kunstanschauung, die ihm nun nur noch barbarisch erschien, völlig verdrängte. Es war nun allerdings nicht mehr die Schönheit des französischen Akademismus, aber doch eine sich immer mehr über das Wirkliche in das Gebiet des

Idealen erhebende Naturschönheit, was er erstrebte, als er im Jahre 1791 vom Herzoge mit der Bildung und Leitung eines **Hoftheaters in Weimar** betraut wurde. Wie wenig sowohl er, als der an dieser Schöpfung später vielfach mit theilnehmende Schiller anfänglich an einen entschiedenen Gegensatz zu Schröder oder Iffland, oder an deren Bekämpfung dachten, beweist, daß man letzteren nicht nur öfter zum Gastspiele einlud, sondern sogar ganz in Weimar festzuhalten suchte, Schiller aber von Niemand lieber als Schröder seinen Wallenstein auf der Bühne eingeführt sehen wollte. Noch 1798 schreibt Goethe über Iffland an Schiller: „Iffland fährt fort, seine Sache trefflich zu machen und zeichnet sich als wahrhafter Künstler aus. An ihm zu rühmen ist die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles, was zu seiner Rolle gehört, zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe wodurch er das Gefundene und gleichsam Erschaffene darzustellen versteht, und zuletzt der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt. Die Absonderung der Rollen von einander durch Kleidung, Gebärde, Sprache, die Absonderung der Situationen und die Distinktion derselben wieder in sensible kleinere Theile ist fürtrefflich. Von allem Uebrigen, was wir schon im Einzelnen kennen, will ich jetzt schweigen. Indem er als ein wirkliches Natur- und Kunstgebilde vor den Augen des Zuschauers lebt, so zeigen sich die Uebrigen, wenn sie auch ihre Sache nicht ungeschickt machen, doch nur gleichsam als **Referenten**, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen; man erfährt zwar, was sich begiebt und begeben hat, man kann aber weiter keinen Theil daran nehmen. Sehr wichtig war mir die Bemerkung, daß er die reinste und gehörigste Stimmung beinahe durchaus vollkommen zu Befehl hat, welches dann freilich nur durch das Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist.“ Auch 1812 lud Goethe Iffland wieder zum Gastspiele ein.

Inzwischen hatte sich Goethe aber immer mehr zu einem von der Wirklichkeit so viel als möglich abstrahirenden, antikisirenden und symbolisirenden Formalismus verstiegen. Das konnte auf seine Ansichten von der Schauspielkunst unmöglich ganz ohne Einfluß bleiben. Je ungeschickter die Anhänger der naturalistischen Schule sich bei Recitation der metrisch behandelten Stücke zeigten, desto mehr glaubte Goethe darauf Werth legen zu sollen. Dies führte zum Experimentiren und

mit dem Experimentiren näherte man sich ganz unmerklich wieder der alten französischen Schule. In den 1803 geschriebenen Regeln für Schauspieler ist schon Manches enthalten, was stark an sie anklingt. Sprache, Gang, Bewegung und Haltung, wieder unter die Regel gestellt, wurden auch wieder conventionell. Der Conventionalismus ist freilich bei keiner Kunst, am wenigsten beim Theater ganz zu beseitigen. Man mag eine Scene noch so realistisch arrangiren, zuletzt arrangirt man sie doch, und zwar für den Zuschauer. Die Absicht auf ihn nöthigt zu Conventionen, über die man niemals völlig hinwegkommen wird. Das der Wirklichkeit mit noch so peinlicher Treue nachgebildete Zimmer verliert doch die eine Wand, deren Oeffnung dem Zuschauer den Einblick in dasselbe eröffnen soll, und zuletzt wird Alles darin nur in Absicht auf ihn, und erst in zweiter Linie in Absicht auf die Personen aufgestellt, welche in ihm verkehren. Dies versteht sich denn auch vom Spiel. Es fragt sich nur, wie weit man darin zu gehen hat. Die naturalistische Schule will jene Absicht so sehr als möglich wieder zu verdecken suchen. Sie geht darin oft so weit, daß es nicht nur dem Zweck der Darstellung widerspricht, sondern auch diese neue, unkünstlerische Absichtlichkeit fühlbar macht. Die Goethe'schen Regeln gehen dagegen zum Theil darauf aus, dem Zuschauer durch den Schauspieler immer fühlbar zu machen, daß er nicht sowohl für sich, als für diesen spielt. Der Unbefangene wird schwerlich zu verkennen vermögen, daß viele der Goethe'schen Regeln damals eine wahre Wohlthat für die Schauspielkunst waren, und wenn einige andere, besonders durch Uebertreibung, ihr nachtheilig wurden, so fragt es sich doch, ob sie nicht zum Theil noch so lange brauchbar für eine Vorschule des Schauspielers sein dürften, als er noch nicht reif für den zweckmäßigen Gebrauch seiner Freiheit ist. Jedenfalls wurde das, was in den Goethe'schen Regeln als akademische Einseitigkeit zu bezeichnen ist, als Correctiv der schlottrigen Auswüchse des verflachten Naturalismus von diesem hervorgerufen.

Goethe's Directorat wurde durch die Intriguen einer Parthei zu Falle gebracht, an deren Spitze die Favoritin des Herzogs, die zur Frau von Heigendorf beförderte Schauspielerin Karoline Jagemann stand. Der erste Schritt dazu geschah durch die Ernennung des Oberhofmarschalls Graf von Edeling zum Mitgliede der Intendanz (1813), von der Goethe übrigens gar nicht Notiz nahm. Um so mehr wurden

die Gegner gereizt. Der Hund des Aubry sollte dann endlich den Anlaß zum Sturz des größten Dichters der Deutschen geben. Man bestimmte den Großherzog, die Aufführung dieses Stücks anzubefehlen, in dem ein dressirter Hund die Hauptrolle hatte. Goethe lehnte dies unter Berufung auf die Theatergesetze ab. Der Pudel ward aber hinter seinem Rücken verschrieben und die Vorstellung angesetzt. Goethe erschien auf der Probe, doch nur um zu erklären, daß er mit einem Theater, auf welchem ein Hund spiele, nichts mehr zu thun habe, worauf dann der Großherzog seine Enthebung als Intendant des Theaters verfügte. Der Großherzog hätte den Anlaß, eine ihm mißliebig gewordene Direction zu beseitigen, nicht unglücklicher wählen können.

Von den schauspielerischen Talenten, die sich an dieser Bühne ausbildeten, sind, außer der schon erwähnten Karoline Jagemann, vor Allem die der Kunst schon so früh (1797) durch den Tod wieder entrissene Christiane Neumann zu nennen, die sich 1793 mit dem Schauspieler Becker verheirathet hatte, sowie Voß, dessen Gattin, eine geborne Porth, ausgezeichnet im Soubrettenfach war, doch auch große tragische Rollen vorzüglich spielte, Malcolmi und dessen Tochter Amalie, die später den uns als Dichter bekannten P. A. Wolff heirathete, Graff für Charakterrollen, Genast für komische Alte, Beck für niedrig komische Rollen. Später als Wolff (1804), trat auch Karl Unzelmann noch hinzu.

In Berlin hatte Theophil Döbbelin, der inzwischen bei Ackermann und hierauf bei Schuch gespielt hatte, sich 1767 neben dem letzteren ein zweites preußisches Privilegium erwirkt. Er war dem finanziellen Ruin schon nahe, als ihn der glückliche Griff nach Lessing's Minna von Barnhelm noch davor rettete. Obschon er sich ausdrücklich verpflichtet hatte, Schuch keinen Eintrag zu thun, schlug er zuletzt doch sowohl ihn, als das französische Schauspiel unter Bergé in Berlin aus dem Felde, und zwar hauptsächlich dadurch, daß es ihm gelang, die Tragödie in Aufnahme zu bringen. Die Mittel, welche er in Verbindung mit seiner späteren Frau, der heroischen Schauspielerin Neuhof, dabei in Anwendung brachte, waren freilich nicht grade künstlerische zu nennen. Döbbelin war ein rohes, aber starkes Naturtalent, dabei ein Coulissenreißer und wurde von Mad. Neuhof nach Kräften hierin unterstützt. Er fand mit seiner krausen Manier so

viel Anklang, daß er es sogar wagen durfte, den Ugolino zu spielen. Diese Darstellung, ganz nur aus seiner Familie bestehend, erzielte sogar einen großen Erfolg. Gleichwohl wurde Döbbelin zeitweilig aus Berlin durch Koch wieder verdrängt, welcher die Operette in Aufnahme brachte und durch die Darstellung des Götz großes Aufsehen erregte, welche, trotz der Anwesenheit des Dichters,*) als von einem „Dr. Göde" herrührend, angezeigt wurde. Sie wurde auch dadurch epochemachend, daß sie zur Einführung des historischen Costüms anregte. Koch's Tod gab Döbbelin wieder freie Bahn in Berlin. Er erwarb im Einverständniß mit der Wittwe desselben auch noch dessen Concession, unter der ausdrücklichen Bedingung jedoch, beständig eine „vollständige, aus guten und geschickten Mitgliedern" bestehende Schauspielergesellschaft zu unterhalten und die besseren Darsteller der Koch'schen Gesellschaft zu engagiren, sowie sich ohne ausdrückliche Erlaubniß des Königlichen General-Directoriums (des obersten Regierungs-Departements, dessen Sitz damals im königlichen Schlosse war) nicht von Berlin zu entfernen. Es war der erste Act einer durchgreifenden Fürsorge für die Entwicklung des deutschen Theaters in Berlin von Seiten Friedrich II., ja der preußischen Fürsten überhaupt. Es ist aber, wie auch Brachvogel vermuthet, nicht unwahrscheinlich, daß auf diese Bestimmungen Friedrich Wilhelm II. mit eingewirkt und schon hierbei der Einfluß Ramler's und Engel's sich geltend gemacht hat.

Unter den Schauspielern, die hier damals hervortraten, sind vor Allem Karl Wilhelm Unzelmann, Karoline Döbbelin, das Christ'sche, Brückner'sche und Witthöft'sche Ehepaar zu nennen. Die Gastspiele Brockmann's und Schröder's haben zur Hebung des Geschmacks in Berlin unstreitig viel beigetragen. Wichtiger aber noch wurde das 1783 erfolgende Engagement des Schauspielers Joh. Friedr. Ferd. Fleck (geb. 1757 zu Breslau), der wie Iffland auf Wunsch seines Vaters Theologie studirt, sich dann aber der Bühne zugewendet hatte. In das Jahr 1783 fällt auch die erste Erwähnung eines Sommertheaters, welches Döbbelin im Gräflich Reußischen Garten eröffnete, sowie die erste Klage über wucherischen Theaterbillethandel.

Der Tod Friedrich's des Großen hatte die Verwandlung der Döb-

*) So behauptet Brachvogel.

belin'schen Theatergesellschaft in ein subventionirtes Königliches Theater zur Folge. Döbbelin blieb Director. Der König zahlte eine Subvention von 6000 Thalern, wogegen der Hof und die Offiziere der Garnison freien Zutritt erhielten. Döbbelin mochte sich damals trotz seiner zerrütteten Finanzverhältnisse schon für geborgen halten. Gleichwohl waren seine Tage gezählt. Engel, der bisher in dem freundlichsten Verhältnisse zu ihm gestanden hatte, wurde die Ursache seines Sturzes. Es war Engel ohne Zweifel ernstlich um die Hebung des neuen Theaters zu thun, zugleich aber auch darum, sich selbst an die Spitze desselben zu bringen. Der König billigte zwar die gegen die Mißwirthschaft Döbbelin's gerichteten Vorstellungen, scheint jedoch Engel selbst nicht genügend vertraut zu haben. Doch war hier, wie in so vielen Dingen am damaligen preußischen Hofe, auch die Maitresse des Königs, die Frau des Geheimsecretärs Ritz, spätere Gräfin von Reichenau, mit im Spiel, sowie die Kargheit des Königs, die sich in den Besoldungen des neuen Directoriums, wie in den Zuschüssen, die er dem neuorganisirten Theater zuwendete, hinlänglich ausspricht. Nicht einmal die an Döbbelin für Ueberlassung der Garderobe 2c. schuldigen Summen wurden angewiesen, vielmehr sollten sie nach und nach durch die Theatereinnahme aufgebracht werden, die man doch durch die vielen in Anspruch genommenen Plätze, für die der Zuschuß von 6000 Thalern kein hinlängliches Aequivalent bot, auf's empfindlichste schmälerte. Mit Döbbelin war zwar, aber doch nur auf fast gewaltsame Weise, eine Vereinbarung zu Stande gekommen. Er mußte die Direction an eine Königliche General-Commission abgeben, die aus dem Geh. Finanzrath von Beyer, dem Professor Ramler und dem Professor Engel als Oberdirector bestand. Döbbelin wurde zum Regisseur mit sehr beschränkten Befugnissen ernannt (31. Juli 1787). Diese Verhältnisse konnten um so weniger Bestand haben, als Engel sichtbar bemüht war, seine Mitdirectoren nach und nach zu beseitigen. Beyer war der erste, welcher (Anfang 1788) weichen mußte.

Das Schauspiel nahm damals durch das Zusammenwirken der Ehepaare Fleck, Unzelmann, Lippert und der Madame Baranius einen bedeutenden Rang ein. Fleck gehört zu den genialsten Darstellern des deutschen Theaters. „Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete — sagt Tieck — muß nach meiner Einsicht viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben; denn diese wunder-

baren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie jene zwischengeworfenen, naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir grade diese Sonderbarkeiten des Shakespeare'schen Pathos zuerst bei ihm verstanden." Iffland rühmt an ihm das Feuer werfende Auge und „einen Seeleuton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, voll Kraft und Gewalt, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründen fortriß. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleise seine Künstlerbahn mit steter, stiller Gewalt." Etwas später traten noch Matausch, Marianne Hellmuth, Rüthling und Herdt dazu.

Döbbelin, der inzwischen ein sehr unruhiges Mitglied des Theaters gewesen war, wurde 1789 mit Pension in Gnaden entlassen. Engel mochte jedoch durch die Streitigkeiten, die dazu hingeführt hatten, seine Stellung selbst mit erschüttert fühlen, besonders da die Kassenverhältnisse des Theaters sehr schlecht waren. Wenigstens scheint es, daß sein am 1. März 1790 eingereichtes Bittgesuch um Entlassung nur zum Zwecke hatte, seine Lage zu sondiren und seine Stellung aufs Neue zu festigen. Er gehörte zu den Menschen, welche so thöricht sind, sich für unersetzbar zu halten. Der König theilte diese Meinung aber nicht, sondern forderte Engel auf, einen brauchbaren Nachfolger vorzuschlagen, bis dahin aber zu bleiben. Ja, er hatte bereits selbst an einen gedacht, den er in Iffland gefunden zu haben glaubte. Madame Ritz scheint diese Meinung aber durchkreuzt zu haben. Das unbegreiflich unkluge Verhalten Engel's gegenüber dem vom Könige wiederholt ausgesprochenen Wunsch, Mozart's Zauberflöte aufgeführt zu sehen (denn das Schauspiel hatte schon seit lange die Oper mit aufnehmen müssen), dessen Erfüllung er zweimal für unmöglich erklärte, obschon er diese Oper dann plötzlich in Abwesenheit des Königs, und ohne diesen davon in Kenntniß zu setzen, gab, hatte nicht minder plötzlich seine Entlassung (am 24. Juli 1794) zur Folge. Ramler und Geheimrath Warsing wurden mit der Direction betraut. Fleck, der, wie es scheint, den Titel eines Directors abgelehnt hatte, war thatsächlich der artistische Leiter der Bühne. Engel erhielt nicht einmal eine Pension! 1796 erfolgte aber doch noch die Anstellung des „Dichters" Iffland als „Directeur" des Königlichen Nationaltheaters.

Die Iffland'sche Direction bezeichnet eine der glänzendsten Epochen des Berliner Hoftheaters. Sie würde noch glänzender gewesen sein, wenn Fleck ihm nicht in der Blüthe seiner Kunst, am 20. December 1801, d. i. in demselben Jahre entrissen worden wäre, in welchem das neue Schauspielhaus eröffnet wurde, und später der Krieg nicht so störende Einflüsse ausgeübt hätte. Die Bethmann, Lemm, Gern, sowie die Damen Maaß und Auguste Düring, (spätere Mad. Stich und Crelinger) traten hinzu.

Am 22. September 1814 setzte der Tod Iffland's rastlosem künstlerischen Schaffen ein Ziel. Die Leitung des Theaters fiel in die Hände von Karl Friedrich Moritz Paul Grafen von Brühl, geb. 18. Mai 1772 zu Pforten in der Niederlausitz. Er wurde 1815 zum Generalintendanten desselben ernannt. Seine Direction, die bis 1828 andauerte, schloß sich der Iffland'schen auf's würdigste an. Was ihm an Sachkenntniß fehlte, wurde durch guten Willen und die Fähigkeit ersetzt, die Einsicht Andrer mit Erfolg zu benutzen. Allerdings wurde jetzt, nachdem der preußische Staat so groß aus den Bedrängnissen der Zeit hervorgegangen war, das Theater, welches den Namen des Königlichen Nationaltheaters mit dem des Königlichen Theaters vertauschte, von der Regierung Friedrich Wilhelm III. aus einem ganz anderen Gesichtspunkte angesehen, als zu Engel's Zeit von Friedrich Wilhelm II. „Machen Sie das beste Theater in Deutschland — hatte der Staatskanzler Fürst von Hardenberg zu dem Grafen Brühl bei dessen Ernennung zum Generalintendanten gesagt — und dann sagen Sie mir, was es kostet."

Ed. Devrient hat Brühl den Vorwurf gemacht, das bureaukratische Regiment beim Theater eingeführt zu haben. Dies mag seine Richtigkeit haben; doch wurde auf diesem Wege wenigstens das, was einer so großen Anstalt wie die Berliner Bühne doppelt Noth that, eine straffe Disciplin und das, was Ed. Devrient selbst für so nöthig am Theater hielt, die Einheit der Leitung, hergestellt, ohne daß der künstlerische Geist darunter zu sehr gelitten hätte. Es ist zu viel gesagt, daß Brühl darauf hingearbeitet habe, „diesen Geist in Unmündigkeit zu versetzen". Dagegen sprechen ja schon die Leistungen seines Theaters. Brühl hatte in Ludwig Devrient, geb. 15. December 1784 zu Berlin, gest. 30. December 1832 daselbst, wieder einen der genialsten deutschen Schauspieler gewonnen, der nur seine Kraft nicht genug zu

entwickeln vermochte, weil er sie leider schon frühe durch ein in seine Natur stürmendes Leben geschwächt und gebrochen hatte. Brühl, um ihn zu schonen, konnte ihn daher nur selten in größeren Rollen auftreten lassen, so daß sein ohnedies begrenztes Genie nur wenigen der großen dramatischen Meisterwerke zu Gute gekommen ist. Franz Moor, Shylock, Lear werden zu seinen bedeutendsten Leistungen gerechnet. Auch Cooke in „Partheienwuth" gehört zu seinen größeren Rollen. Richard III. spielte er erst bei schon sinkender Kraft.

Mit dem Engagement des Ehepaars Wolff (1816) wurde die Weimar'sche Richtung auf das Berliner Theater verpflanzt. Diese Vermischung verschiedener Darstellungsweisen mußte zwar zunächst als ein Mißklang empfunden werden, aber andrerseits hat sie sowohl hier, wie anderwärts, auch wohlthätig gewirkt, da sie jede dieser verschiedenen Richtungen zur Einschränkung und Annäherung an die andere nöthigte, sie daher vor allzugroßer Einseitigkeit schützte und wohl auch zu einer völligen Verschmelzung beider führte.

Das Jahr 1817 legte das neue Schauspielhaus wieder in Asche. Der Neubau wurde 1821 mit Goethe's Iphigenia eröffnet, wozu der greise Dichter einen Prolog verfaßt hatte. 1824 fand die Eröffnung des Königstädtschen Theaters, eine Unternehmung des Bankiers Friedrich Cerf, statt. Dies würde den Vortheil gewährt haben, sich hinfort der Posse ganz zu entschlagen. Wenn es doch nicht geschah, so lag wohl der Grund weniger darin, daß man dem neuen Theater Concurrenz damit machen wollte, als daß der König neben der Oper hauptsächlich das Lustspiel und die lachlustige Posse liebte. Als neue schauspielerische Erwerbungen fallen in diese Zeit noch die des Schauspieler Weiß, von Karoline Bauer und Frau von Holtey, geb. Rogée, welche letztere dem Theater leider sehr bald durch den Tod wieder entrissen wurde.

An Brühl's Stelle trat 1828 Wilhelm Graf zu Redern. Er stand der Königlichen Bühne bis 1852 vor. Dem Geschmacke des Königs wurde jetzt mehr noch als früher nachgegeben. Dies mag Vieles bei Graf Redern entschuldigen. Hatte doch Brühl schon nicht wenig darunter zu leiden gehabt. Er mußte es dulden, daß Spontini neben ihm eine fast unbeschränkte Macht eingeräumt erhielt und er gleichwohl für dessen Ausstattungsluxus verantwortlich gemacht wurde. Graf Redern bevorzugte aber auch selbst die Musik. Der einseitigen

Begünstigung Raupach's in der Tragödie ist schon früher gedacht worden. Die zur Gewährleistung der größeren Unpartheilichkeit von ihm angeordnete Einsetzung eines Lesecomités (1831) war eine bloße Form, mit der man das Publikum blenden und die Tadler abfertigen wollte. Die Zusammensetzung dieses Comités, welches nicht etwa über die Aufführung, sondern nur über die Aufführbarkeit zu entscheiden hatte, beweist es allein. Es bestand aus drei Beamten des Theaters, Hofrath Esperstedt und den beiden Regisseuren, und vier Nichtbeamten, von denen der eine Raupach, der zweite Professor Raumer, der dritte der Oberregierungsrath Dr. Skalley und der vierte der Intendanturrath Neumann war. Der in Gunst stehende Raupach konnte daher stets mit den Beamten des Theaters gegen die drei anderen Mitglieder des Comités die Majorität bilden. Schon nach dem ersten Jahre trat Neumann, welcher das Spiel durchschaute, aus dem Comité wieder aus. Raumer und Skalley folgten. Raupach mußte sich Schande halber ebenfalls anschließen. Das Comité wurde daher nach nur zwei Jahren dahin reformirt, daß nun der Intendant selbst für die Ausgeschiedenen eintrat und in dem Oberbibliothekar Spicker, als Fünften im Bunde, einen Strohmann gewann.

1832 war für Ludwig Devrient in Moritz Rott eine achtbare Kraft, in Charlotte Hagn eine Künstlerin ersten Ranges gewonnen worden, gegen welche die Töchter der Crelinger, Bertha und Clara Stich, einen schweren Stand hatten. 1838 trat Karl Seydelmann (1793 zu Glatz geboren, gest. 17. März 1843) hinzu, welcher die Iffland'sche Richtung mit großem Talent verfolgte, aber leider auch auf die Spitze trieb. In ihm hat die Originalitätssucht jener Zeit schauspielerisch einen überaus drastischen Ausdruck gewonnen. „Er wollte immer durch das Ungewöhnliche, Abweichende seiner Auffassung frappiren und blenden."

Die Berufung Tieck's nach Berlin fiel zwar noch in die Directionszeit des Grafen von Redern, kündigte aber die durch die Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. eintretende Wendung des Geschmacks bereits an. In der That beabsichtigte dieser Regent, das Theater wieder zu einer wirklichen Kunstanstalt zu erheben, wenn diese Absicht auch noch keineswegs die richtige Wahl der Mittel und die Erkenntniß der wahren Ziele verbürgte. Es ist wohl eine irrthümliche Auffassung Eduard Devrient's, daß man damals Herrn von Küstner nur aus

Sparsamkeitsrücksichten berufen und mit der Königl. Theaterintendanz betraut habe, wenn es auch gewiß nebenbei in der Absicht lag, „die freigebige Noblesse" des Grafen Redern, die doch nur aus fremder Tasche und hauptsächlich zu Gunsten des Ballets und der großen Oper wirthschaftete, etwas einzuschränken und dem Schauspiel etwas mehr zu Gute kommen zu lassen. Küstner mag, das gebe ich zu, die an ihn zu stellenden Erwartungen nicht recht befriedigt haben. Er hatte dem Theater wohl schon zu lange vorgestanden, um den dazu nöthigen idealen Schwung noch besitzen zu können. Aber er hatte ihn doch unleugbar besessen, daher man ihn wohl auch gewiß aus ästhetischen Rücksichten berufen hat. Gegen das Urtheil Ed. Devrient's, welches der Küstner'schen Leitung künstlerischen Geist völlig abspricht, hat dieser mit Recht seine Leistungen in die Wagschale geworfen, wenn er dabei auch, wie das meist in solchen Fällen zu geschehen pflegt, etwas ruhmredig wurde. Er hatte das heruntergekommene Leipziger Theater zu neuem Glanze erhoben, er hatte in Darmstadt, sowie nur eben in München sein Directionstalent auf's Neue bewährt. Es sind diese Verhältnisse, welche mich nöthigen, den Blick wieder rückwärts auf die Entstehung der Hoftheater von Dresden und von München zu werfen.

Der siebenjährige Krieg hatte das glänzende Leben der chursächsischen Residenz sehr unsanft unterbrochen. Mit der Regierung Friedrich Christian's war an die Stelle der früheren Verschwendung eine weise Sparsamkeit getreten. Der Hof entließ seine italienischen Sänger und begnügte sich mit einer subventionirten Operngesellschaft. Dagegen glaubte man dem deutschen Schauspiel einige Förderung schuldig zu sein, und ich habe die darauf abzielenden Verträge mit Koch, Döbbelin, Seyler und Bondini schon zu berühren gehabt. Nur mit dem Letztgenannten gewann das Verhältniß eine längere Dauer. Es reichte sogar noch weit über seinen Tod hinaus, da man den mit ihm abgeschlossenen Vertrag kurz vor seinem 1789 erfolgenden Ableben, seinem Ansuchen entsprechend, auf Franz Seconda, seinen Gehülfen, übertragen hatte und denselben successive bis 1813 verlängerte, in welchem Jahre er durch das russische Gouvernement aufgelöst wurde. Bondini und Seconda betrieben ihr Theaterunternehmen als reine Geschäfsleute, aber mit Glück, Geschick und der Absicht, etwas Gutes zu leisten. Es war ihnen daher immer um die Gewinnung bedeutender

Kräfte zu thun; auch übertrugen sie die artistische Leitung fähigen Männern. Auf die Regie von Brandes war die von Reinecke, einem der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit, gefolgt, nach ihm, der 1787 starb, ging sie zunächst auf Thering und Schouwärt, 1789 aber auf Opitz über, der sie bis zu seinem 1810 erfolgenden Tode fortführte. Nun aber übernahm Seconda selbst die Regie. Die glänzendste Zeit war die unter Reinecke, doch behauptete sich die Gesellschaft immer auf einer gewissen Höhe, wie folgende Namen und das beigemerkte Jahr ihres Eintritts in die Gesellschaft beweisen: Franziska Koch (1777), Karoline Henisch (1777), G. F. F. Fleck (von 1777—79), J. Ant. Christ (1779), Sophie Albrecht (1785), Opitz (1789), Frieder. Wilhelmine Hartwig (1796), Ferdinand Ochsenheiner (1797), L. G. Chr. Geyer (1809), Friedrich Helwig (1810), Friedrich Burmeister (1811).

Den größten Vortheil von dem Verhältniß dieser Truppe zum chursächsischen Hofe hatte Leipzig, wo sie abwechselnd mit Dresden spielte, weil sie dort in ihrem Repertoire ganz unabhängig war und zu einer Jahreszeit auftrat, welche Gastspiele der bedeutendsten Darsteller anderer Theater gestattete. So sah Leipzig nicht nur alle Novitäten von wahrer Bedeutung, sondern auch fast alle Darsteller und Darstellerinnen von Ruf, wogegen in Dresden Iffland und Kotzebue das Repertoire völlig beherrschten. Im Ganzen huldigte diese Gesellschaft der von Koch und Ackermann angebahnten Natürlichkeitsrichtung, später trat noch der Einfluß der Schröder'schen und Iffland'schen Schule hinzu. Das bürgerliche Drama fand im Ganzen eine vortreffliche Darstellung. Weniger scheint man zu der des idealen Versdramas befähigt gewesen zu sein.

Im Jahre 1814 legte das russische Gouvernement den Grund zu dem jetzigen Königlichen Hoftheater. Oper und Schauspiel sollten zu einer gemeinsamen Staatsanstalt vereinigt werden. Die Direction wurde einer Commission anvertraut, welche aus dem Polizeidirector Generalmajor von Vieth, aus Karl Borromäus Alex. Steph. von Miltitz, Christian Gottfried Körner und Theodor Winkler bestand. Letzterer wurde mit dem Titel eines russischen Hofraths zum Intendanten ernannt. König Friedrich August verwandelte aber nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft diese Staatsanstalt in eine königliche (Aug. 1815), an deren Spitze er den Grafen Heinrich Vitzthum

von Eckstädt stellte. Hofrath Winkler wurde zum Secretär ernannt. Graf Vitzthum hat sich durch Gründung der deutschen Oper in Dresden und durch die Berufung C. M. von Weber's ein unsterbliches Verdienst erworben. Er war aber auch um das Aufblühen des deutschen Schauspiels bemüht. Neben dem Schauspieler Julius, der kurz vorher gewonnen worden, wurden 1817 noch Wilhelmi, 1818 das Werdi'sche Ehepaar und Auguste Tilly, 1819 Friederike Schirmer, geb. Christ und Louis Pauli engagirt.

1820 übernahm Hans Heinrich von Könneritz die Direction, dem jedoch schon 1824 der Kammerherr Wolf Adolph von Lüttichau in dieser Stellung folgte, der er bis 1861 in Ehren vorstand. Er leitete seine Amtsführung höchst bemerkenswerth durch Ernennung eines Dramaturgen in der Person Ludwig Tieck's ein. Daß dieser einer der feinsten Kenner und Beurtheiler des Dramas und der Schauspielkunst war, wird wohl nur noch selten ernsthaft bestritten. Wohl hat er sich bisweilen, wie alle Dramaturgen, Regisseure und Bühnendirectoren, in der Wirkung eines Dramas und im Geschmacke des Publikums geirrt, oder letzteren auch allzuwenig beachtet, nicht aber um, wie man behauptet hat, dem Publikum seinen Geschmack aufzudrängen, sondern um den des Publikums auf eine gewisse Höhe zu heben. Im Ganzen wird man aber grade die Mäßigung, die objective Unpartheilichkeit, die Selbstentsagung, die Tieck in seinem Amte gezeigt, nicht hoch genug anschlagen können. Aeußerungen, die man nachträglich aus Privatgesprächen an's Licht gezogen, wird man mit Vorsicht aufnehmen müssen, besonders wenn sie seinem öffentlichen Verhalten gradezu widersprechen. Man wird nicht vergessen dürfen, daß er in Dresden mit einer übelwollenden Parthei zu kämpfen hatte, die, so sehr er sie schonte, ihm seine geistige Ueberlegenheit und Vornehmheit niemals vergeben konnte, daß die aufstrebenden jungdeutschen Dichter grade ihn für den Repräsentanten des von ihnen bekämpften Romanticismus ansahen, von dem sie doch größtentheils selbst ihren Ausgang mit nahmen. Daß die Regisseure und Schauspieler Parthei gegen den ihnen vorgesetzten oder, wie sie meinten, aufgedrungenen Poeten und Schriftsteller nahmen, versteht sich von selbst. Die aus diesen Quellen fließenden Ueberlieferungen, wie z. B. die der Hofschauspielerin Karoline Bauer, sind in dieser Beziehung im höchsten Grade verdächtig. Sie, die jedem Lampenputzer etwas Artiges

zu sagen wußte, um sicher zu sein, wegen ihrer Liebenswürdigkeit hinterher von diesem gepriesen zu werden, hat gewiß zu Tieck nur in Anbetung aufgeblickt. Das Repertoire des Königlichen Hoftheaters beweist, daß Tieck niemals den Versuch gemacht, dem Publikum hier eins seiner Stücke aufzudrängen, daß er die specifisch romantische Schule mit Ausnahme Kleist's, der für das deutsche Theater ein dauernder Gewinn geworden, nur wenig begünstigt hat, daß man von Shakespeare während seiner Amtsführung (von 1824—42) nur Lear, Julius Cäsar, Othello, Macbeth, König Heinrich IV., Viel Lärm um nichts und Die Widerspenstige in größeren Zwischenpausen neu aufnahm, und zwar mit Ausnahme von Viel Lärm um nichts mit gutem Erfolg. Das letzte lehnte dagegen dieselbe Clique ab, welche Calderon's Dame Kobold zu Falle gebracht, und zwar zu Gunsten der alten banalen Bearbeitung Beck's unter dem Titel Die Quälgeister, die nach Tieck's Abgange auch wirklich wieder aufgenommen wurde und unter Eduard Devrient und Gutzkow auf dem Repertoire blieb. Erst Dawison führte hier 1854 die Holbein'sche Bearbeitung ein, welcher die Tieck'sche Uebersetzung zu Grunde liegt. Während unter Tieck in 14 Jahren 94 Vorstellungen Shakespeare'scher Stücke stattfanden, erhebt sich die Zahl dieser Vorstellungen in den zehn darauf folgenden Jahren auf 120 — ein Verhältniß von 7 : 10, welches die Anschuldigung illustrirt, daß Tieck Shakespeare allzusehr begünstigt habe. Weil er Bearbeitungen wie die Beck's mit Recht ablehnte, hat man ihm den Vorwurf gemacht, er habe Shakespeare entweder ohne alle Veränderungen oder gar nicht zur Aufführung gebracht sehen wollen. Noch kläglicher sieht es um die Vorwürfe aus, die man gegen Tieck wegen übertriebener Begünstigung des spanischen Dramas erhoben hat. Er fand, als er die Dramaturgie übernahm, auf dem Dresdner Theater Don Gutierre, Das Leben ein Traum, Donna Diana, Das öffentliche Geheimniß schon vor (ebenso die sich an das spanische Drama anlehnenden Stücke: Die Ahnfrau, Die Schuld, Das Bild, Der Leuchtthurm ꝛc.). Er hat nur noch Den Stern von Sevilla, die Dame Kobold und Die Macht des Blutes (von Moreto) hier eingeführt. Man muß, um diese Verhältnisse richtig zu beurtheilen, hiermit vergleichen, was damals in Berlin für die Aufnahme des spanischen Dramas geschah. Hier waren in derselben Zeit Donna Diana, Oeffentliches Geheimniß, Schwere Wahl (nach Calderon), Es ist schlimmer als es

war (nach Calderon), Geheime Rache für geheimen Schimpf (nach Calderon), Die Tochter der Luft, Der Stern von Sevilla neu aufgenommen worden. Tieck ließ im Gegentheil alle Richtungen des Dramas und zwar mit einer Nachgiebigkeit zu, die es z. B. Theodor Hell gestattete, die Dresdner Bühne mit seinen Uebersetzungen aus dem Französischen zu überschwemmen.

Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß wenn nach Tieck's Berufung nach Berlin dort der Sommernachtstraum in der altenglischen Bühneneinrichtung mit der Musik Mendelssohn's, sowie Antigone, König Oedipus und noch eine Anzahl altgriechischer Dramen mit annähernder antiker Bühneneinrichtung, ja selbst zwei seiner eignen Stücke: Der gestiefelte Kater und Der Blaubart, theils auf der öffentlichen, theils nur auf der Privatbühne des Königs zur Aufführung kamen, der Impuls hierzu weniger von Tieck, als von seinem königlichen Herrn und Freunde ausging. Wohl rief damals Heinrich Laube in seinem Organe: „Die Zeitung für die elegante Welt" nach der Vorstellung des Sommernachtstraums aus: „Himmel! was habe ich gelernt in der Vorstellung! Ich habe gelernt, daß man mit Dilettantismus in der praktisch angewendeten Literatur unberechenbaren Schaden anrichtet, daß man selbst ein so riesenhaftes Talent wie Shakespeare dem Skandale und zwar gerechtem Skandale preisgeben kann." Das Stück wurde nämlich bei der ersten Leipziger Aufführung (1844) von einer Parthei des Theaters grade so, wie einst Dame Kobold in Dresden, behandelt. Nichtsdestoweniger hat sich der Sommernachtstraum, allerdings mit durch Mendelssohn's Musik und die Ausstattung, bis heute auf der Bühne glänzend bewährt. Insbesondere in Dresden hat kein anderes Stück Shakespeare's, weder in einem einzigen Jahre, noch (bis 1862) in demselben Zeitraum eine gleich große Zahl von Wiederholungen gestattet. Es wurde im ersten Jahr 11 Mal und von 1844—1862 38 Mal wiederholt, während die höchste Zahl eines der übrigen Stücke von 1819—1862 50 nicht übersteigt. Laube konnte sich dieser Thatsache so wenig verschließen, daß er während seiner Direction des Leipziger Theaters den Sommernachtstraum, wenn auch noch immer nur widerwillig, mit Erfolg in sein Repertoire aufnahm.

Nach meinem Dafürhalten war der Einfluß Tieck's auf das Dresdner Theater ein wohlthätiger, und würde noch um vieles wohlthätiger gewesen sein, wenn er nicht durch Kabalen und Krankheit

26*

vielfach gehemmt worden wäre. Gleichwohl ist es unrichtig, daß Tieck sich schon seit Anfang des vierten Jahrzehnts mürrisch vom Theater zurückgezogen habe. Das Dresdner Theater hatte unter Tieck seine wahre Blüthezeit, hier wirkten damals Kräfte wie Julius, Werdys, Burmeister, Karl Devrient, Mad. Schirmer, Julie Gley (spätere Rettich), Karl Becker, Elise Mevius, Ed. Meaubert, Emil Devrient und dessen Gattin, Pauli, Franziska Berg, Friedrich Porth, Karoline Bauer, Karl Weymar, Gustav Räder und schließlich (1841) Marie Bayer, theils neben-, theils nacheinander. Eine edle Natürlichkeit, ein behagliches Zusammenspiel, frei von jeder Effecthascherei, zeichnete damals die Darstellungen dieses Theaters aus. Tieck hatte den größten Antheil daran. Er war um die Erziehung, um die Ausbildung seiner Kräfte bemüht. Selbst Emil Devrient leugnete nicht, von ihm noch gelernt zu haben, Julie Rettich verdankte ihm einen Theil ihrer schauspielerischen Thätigkeit, und Friedrich Haase nennt sich aus einer späteren Zeit noch heute mit Stolz seinen Schüler.

Es darf aber nicht blos dem Abgang Tieck's zugeschrieben werden, daß sich der Ton und die Spielweise an diesem Theater mehr und mehr jetzt veränderte, daß sie sich mehr und mehr den Weimar'schen Grundsätzen annäherten. Es hing auch noch mit dem neuen prachtvollen Theater zusammen, welches Dresden damals erhielt, mit dem Absterben verschiedener, der alten realistischen Schule angehörenden Schauspieler, wie Werdys und Pauli, sowie endlich mit den durch die erleichterten Verkehrsmittel immer mehr überhandnehmenden Gastspielfahrten, welche die Entwicklung des von Gutzkow zwar entschieden bestrittenen, aber doch zugleich unter andrem Namen (dem des Matadorenthums) von ihm wieder anerkannten Virtuosenthums. Besonders aber mußte der große Ruf, dessen sich die Bühne des Wiener Burgtheaters schon seit den zwanziger Jahren erfreute, zur Folge haben, daß seine den Weimar'schen Grundsätzen vorzugsweise huldigende Spielweise sich auch auf die anderen Theater mit übertrug, was mich dieselbe etwas näher in Betracht zu ziehen nöthigt.

Schröder hatte in Wien, wo bisher eine seltsame Mischung gespreizter Affectation und brutaler Natürlichkeit geherrscht hatte, den Sinn für das Charakteristische und eine schöne, edle, warme Naturwahrheit geweckt und gefördert. Er war darin von Brockmann,

Müller, Lange, Weidner, Madame Sacco, Mademoiselle Nanny Jacquet, spätere Adamberger, gut unterstützt worden. Das höhere Lustspiel war nach dem Urtheile Meyer's sehr gut, das niedere vollkommen, das Trauerspiel befriedigend, mehr im Einzelnen jedoch, als im Ganzen. Es war zu gedehnt. Man verstand sich hier noch am wenigsten von der französischen Manier zu befreien. Brockmann, der nach Schröder's Abgange zur Direction berufen ward, that zwar sein Bestes, das Beispiel desselben weiter fruchtbar zu machen, er scheiterte aber an dem Widerstande des Ausschusses. Der Tod Joseph II. führte dann eine der italienischen Oper zugeneigte Geschmacksrichtung herbei, die finanziellen Nöthen des Unternehmens thaten das Uebrige. Im Jahre 1794 wurde das Burgtheater wieder verpachtet, und zwar an den Hofbankier Braun, als Vicedirector desselben. Des Versuchs, durch A. von Kotzebue eine neue Blüthe des Schauspiels herbeizuführen, ist schon gedacht worden. Er scheiterte ebenfalls wieder an den Kabalen der Schauspieler. Doch hat auch er sich damals, besonders durch die Anstellung von Frau Sophie Stollmer, der späteren Sophie Schröder, manche Verdienste erworben. Diese große Schauspielerin, welche, am 23. Februar 1781 geboren, die Tochter des Schauspielers Bürger war, trat zum ersten Mal bei der Tilly'schen Gesellschaft 1793 in Petersburg auf und heirathete nur zwei Jahre später den Schauspieldirector Stollmers in Reval. Von diesem geschieden, vermählte sie sich 1804 mit dem Tenoristen Schröder; später auch noch mit dem Schauspieler Kunst. — Das neue Jahrhundert sollte aber große Veränderungen in dem am Burgtheater herrschenden Geiste bewirken. Die Gebrüder Stephanie hatte endlich der Tod zur Ruhe gebracht. Grade jetzt, wo die Anhänger der alten französischen Geschmacksrichtung ausstarben, wurde wieder der Grund zu einer ähnlichen Richtung gelegt. Das Collin'sche Römerdrama ist weniger Ursache, als Folge dieses veränderten Geistes, der auf von Frankreich ausgehende Geschmackseinwirkungen zurückzuführen ist. Schreyvogel, der 1802 zum Theatersecretär ernannt worden war und zwei Jahre in Jena im Umgange mit Schiller verbracht hatte, wirkte zugleich im Geiste der Weimar'schen Ansichten und Schule. Er förderte nicht nur Collin, sondern führte auch mehrere Schiller'sche und Goethe'sche Stücke auf der Bühne des Burgtheaters ein. Als er 1804 dasselbe wieder verließ, war die neue Richtung schon so in Fluß gekommen,

daß es hierzu zunächst seiner nicht mehr bedurfte. Nun aber trat der Einfluß der Romantiker hinzu, welche, wie wir gesehen, grade in ihrer extremsten Richtung so rasch Boden in Wien gewannen. Schreyvogel selbst war von ihnen so eingenommen, daß er Grillparzer noch mehr in die Bahn des Romanticismus hineindrängte. Er war 1817 auf's Neue zum Secretär des Hofburgtheaters ernannt worden. Die artistische Direction wurde fast ganz seinen Händen vertraut. Er hat Alles gethan, um dieselbe, so weit es in seiner Natur und Macht lag, zu einer Epoche des Glanzes zu machen. Es ist ihm sogar gelungen, wieder eine neue Schule der Schauspielkunst zu begründen. Bei dem Bestreben, die Weimar'sche Schule weiter zu führen und zu entwickeln, und bei seiner Vorliebe für das spanische Drama war eine einseitige Richtung fast unausbleiblich. Schreyvogel wollte zwar die Spanier eben so wenig wie Shakespeare unverändert auf der Bühne zulassen. Allein der schädliche Einfluß der ersteren auf die deutsche Schauspielkunst lag nicht sowohl in dem Abweichenden der Sitten und Weltanschauung, als in der sprachlichen Form und Behandlung, die sie dem Drama gegeben, an denen Schreyvogel und die von ihm begünstigten Bühnenbearbeiter des spanischen Dramas doch grade festhielten, und die auch von deutschen Dramatikern wie Müllner, Houwald, Grillparzer, Zedlitz nachgeahmt wurden. Goethe hat Calderon den theatralischesten aller dramatischen Dichter genannt und in Bezug auf Kenntniß der Bühne weit über Shakespeare gestellt. Dieses Urtheil, welches oft wiederholt worden ist, würde, falls es ganz richtig wäre, doch nur beweisen, daß sich das Theatralische nicht immer mit dem Dramatischen deckt. Nicht als ob Calderon nicht auch ein großer dramatischer, ja tragischer Dichter gewesen wäre, aber kaum noch ein Andrer hat wie er einen so großen Mißbrauch von den musikalisch-lyrischen Elementen der Sprache und Rede zu declamatorisch-theatralischen Zwecken gemacht. Seine Reflexionen und Erzählungen nehmen sich nicht selten gradezu wie eingelegte Arien und Musikstücke aus. Für die Recitation des deutschen Dramas mußte aber schon die Verwendung der kurzen Trochäen verhängnißvoll werden, die zu einem musikalischen Vortrage einluden. Es war ein Glück, daß das Prosalustspiel ein Gegengewicht gegen diese Verlockungen bot, was nicht nur die neue musikalische, gesangsartige Vortragsweise auf das ernste und Versdrama einschränkte, sondern auch überhaupt verhinderte, daß die-

selbe allzusehr zur Manier ward. Es bildete sich aber doch damals das Vorurtheil aus, daß für den Vers und das höhere Drama der natürliche Ton der Rede nicht ausreichend sei. Man glaubte, daß die ideale Erhebung des Tons, welche beide unzweifelhaft fordern, mit der Natürlichkeit desselben nicht verträglich sei, so daß der Schauspieler, wenn er Verse sprach, ein anderer Mensch als derjenige glaubte werden zu müssen, der sich in Prosa ausdrückte. Diese Unnatürlichkeit des Tons, der nun bei einzelnen Darstellern meist nur aus dem Halse, nicht aus dem Herzen, der Leidenschaft, der Empfindung, der eigenthümlichen Natur des darzustellenden Charakters kam, wurde zu einem der hauptsächlichsten Merkmale des hohen Stils im Drama gemacht. Selbst noch heute liegt ein großer Theil unserer im Uebrigen naturalistischen Schauspieler hier im Bann der sich dadurch ausbildenden Tradition. Sie sind natürlich im Lustspiel und im Prosadrama und werden unnatürlich und conventionell, sobald sie einen Vers in den Mund nehmen. Der Schauspieler soll aber im Versdrama grade so natürlich sein wie im Lustspiel, nur seine Natur soll sich erhöhen, wie es der Charakter der darzustellenden Person und Situation und der Charakter der darzustellenden Dichtung fordert.

Diese conventionelle musikalische Vortragsweise hat sich nun aber vorzugsweise unter dem Einflusse Schreyvogel's ausgebildet. Die Schauspielerin Rettich (geb. Gley), von der Tieck, ehe sie 1830 nach Wien ging, sagen konnte: „Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Natur", hatte nach dreijährigem Aufenthalte daselbst so viel von diesem Vorzuge eingebüßt, daß man darüber in Dresden ganz betroffen war. Später artete die Vortragsweise dieser großen Darstellerin in ihren musikalisch malenden Neigungen so zur Manier aus, daß man von ihr spottweise sagte, sie sei bei den Worten: „Ich liebe dich bis in das Grab" mit ihrer Stimme selbst bis in dieses herabgestiegen. Ganz frei von derselben waren in der Tragödie in Wien wohl damals nur Wenige. Hiervon abgesehen, bot das Burgtheater freilich ein Ensemble, wie es in Deutschland sonst nirgend zu finden war; Ochsenheimer, Korn, Koberwein, Costenoble, Töpfer, Kettel, Anschütz, Wilhelmi, Fichtner, Ludwig Löwe, Sophie Schröder, Sophie Müller, Julie Rettich, Karoline Müller, Therese Peche gehörten ihm an. Das Hofburgtheater wurde damals zur ersten deutschen Bühne ge-

macht. Ein Rang, den es trotz aller Wandlungen der Zeit nicht wieder verloren hat.

Die hier gepflegte idealistische, nur zu sehr auf die äußeren sinnlichen Reize der Declamation abzielende Richtung der Schauspielkunst, welche so sehr in Formalismus und Conventionalismus zu gerathen Gefahr lief, mußte nun eben der Bedeutung wegen, die sie durch einen Verein so vieler ausgezeichneter Talente gewonnen, einen großen Einfluß auch auf die übrigen größeren Theater Deutschlands ausüben, auf denen der Boden dafür ohnedies durch die über ganz Deutschland verstreuten Anhänger der Weimar'schen Schule vorbereitet war. Ueberhaupt mußte der Zug zum Idealen wohl in der Zeit liegen, da einige der bedeutendsten Schauspieler, die wie Emil Devrient in ihrer Jugend unter der Einwirkung der Hamburger Schule gestanden hatten, sich mehr und mehr dazu neigten. In Dresden ist übrigens der Einfluß der Wiener Schule durch das zweite Engagement von Julie Rettich (1833—35) gradezu nachweisbar. Doch waren hier auch Franziska Berg, Karoline Bauer, Weymar dazu disponirt, wie später Marie Bayer und Winger. Hier bildete sich daher ein der idealistischen Richtung entsprechendes, sich aber lange von Manier möglichst freihaltendes Ensemble aus, welches im 5. Jahrzehnt für dieses Theater eine neue Epoche des Glanzes bedeutet. Selbst Eduard Devrient, obschon er theoretisch ganz auf der Seite der Hamburger Schule steht, fügte sich in dasselbe ein. Um dieser in der Praxis wahrhaft angehören zu können, war er ja überhaupt ein zu sehr mit dem Verstande arbeitender Schauspieler. Es fehlte seinen zum Theil sehr tüchtigen Leistungen fast immer an jener unbefangenen Unmittelbarkeit, welche die nothwendige Voraussetzung einer wahren, warmen und schönen Natürlichkeit ist. Beides war dagegen mit dem Idealismus einer Schauspielerin wie Marie Bayer auf's schönste verbunden.

Eßlair, der seinen Ausgang von dem trefflichen Liebich'schen Theater in Prag nahm und, um mit Ed. Devrient's Worten zu reden, gleich der großen Sophie Schröder den Vorzug hatte, daß die idealistische Form seines Spiels immer unmittelbar aus der Natur hervorging und eines lebenswarmen Inhalts daher niemals entbehrte, führte die glänzendste Epoche des Münchner Hoftheaters herbei.

München gehörte zu denjenigen deutschen Städten, in denen

das Schauspiel am frühesten eine Organisation gewann, von der aus eine stetige Entwicklung bis auf die Gegenwart möglich wurde. Schon 1776 hatte der Churbaiersche Hofmusik-Intendant Graf Joseph Anton von Seeau die Oberdirection des Nieser'schen Theaters übernommen. Die Uebersiedelung des neuen Churfürsten Maximilian III. von Mannheim nach München führte aber die Auflösung dieser Gesellschaft herbei, an deren Stelle nun die Marchand'sche trat. Graf Seeau wurde Intendant des neuen Hof- und Nationaltheaters.

Theobald Marchand, geb. 1741 zu Straßburg, trat 1769 in Mainz als Schauspieler zur Sebastiani'schen Truppe, die er schon im folgenden Jahre selbst übernahm. Er gewann den Ruf, einer der bedeutendsten Bühnendirectoren der Zeit zu sein. Auch führte er in Mainz, Straßburg und Frankfurt a. M. eine gewisse Blüthe der Theaterzustände herbei. Von Frankfurt aus scheint, wie wir schon sahen, die französische Operette vornehmlich in Deutschland in Aufnahme gekommen zu sein, und zwar durch die aus Goethe's Dichtung und Wahrheit bekannte Truppe, an deren Spitze anfänglich die Directoren L'Hôte und Bersac, später aber Renaud standen. Noch später wurde besonders die Gesellschaft des Claude Barizon wichtig dafür. Auch Marchand, der möglicher Weise ein geborner Franzose war, begünstigte wieder vorwiegend die französische Operette, doch auch die deutsche Operette und Oper übersah er nicht ganz, wie Wieland's Alceste ja wiederholt von ihm aufgeführt worden ist, wogegen das deutsche Schauspiel, wenigstens in seinen bedeutendsten Erscheinungen, von ihm vernachlässigt wurde. Er war 1776 zu Mannheim in churpfälzische Dienste getreten und übernahm nun mit zum Theil tüchtigen Kräften die artistische Leitung des neuen Theaters.

Franz Marius Babo, der als Theatersecretär mit ihm nach München gekommen war, scheint sich hier indeß bald vom Theater zurückgezogen zu haben, das nach den Kritiken der Zeit den erwarteten Aufschwung nicht nahm. 1793 trat Marchand, nachdem ihm dies nahe gelegt worden war, von der artistischen Direction zurück. Der Schauspieler Lambrecht übernahm dessen Stelle neben einem nach dem Vorbilde des Wiener Burgtheaters gebildeten Ausschusse. Er wurde jedoch schon 1795 durch den Schauspieler Zuccarini ersetzt. Am 13. März wurden dem inzwischen zum Censurrath und Geheim-Secretär beförderten Franz Babo an der Spitze einer dafür

eingesetzten Commission die Geschäfte der Intendanz an des kranken Seeau Stelle übertragen, der zwölf Tage später schon starb. Babo erfaßte seine Aufgabe mit Eifer und Ernst. Er erwirkte die Aufhebung des Verbots der vaterländischen Dichtungen, theilte aber mit der früheren Bühnenleitung die Abneigung gegen die Schiller'schen Dramen. Die übermäßige Begünstigung Kotzebue'scher und Ziegler'scher Stücke erklärt sich wohl aus der unerläßlichen Rücksicht auf die Kassenverhältnisse, obschon es grade die Aufgabe eines Theaters, welches Anspruch auf künstlerische Bedeutung erhebt, sein sollte, auch diese Zwecke nur durch künstlerische Mittel zu erstreben. 1805 wurde Babo zum wirklichen Intendanten erhoben. Nur fünf Jahre später war es aber schon dem Oekonomierath Delamotte, sich an seine Stelle zu setzen, gelungen. Dieser verstärkte das Personal durch einige bedeutende Kräfte, von denen das Ehepaar Wohlbrück, Margarethe Lang und deren später als Komiker beliebter Gatte Carl genannt werden mögen. 1812 entstand in dem neuerbauten Isarthortheater eine nicht unbedeutende Concurrenz, besonders nachdem Carl es 1822 übernommen hatte. 1818 wurde das inzwischen erbaute neue Theater eröffnet, welches jedoch 1823 schon wieder abbrannte. Kurz vorher (1817) war Vespermann an Wohlbrück's Stelle getreten, bald darauf in Charlotte Pfeiffer eine junge Kraft für das Tragische und 1820 in Eßlair ein bedeutender Heldenspieler gewonnen worden. Die Intendanz lief damals durch verschiedene Hände, bis sich unter dem 1824 an diese Stelle tretenden Freiherrn von Poisl die Verhältnisse wieder festigten. Das wiederaufgebaute Theater wurde 1825 eröffnet. Der Tod Maximilian I. zog bedeutende Veränderungen im Personale nach sich. Auch Charlotte Pfeiffer ging damals ab (1826). Amalie Stubenrauch und Charlotte von Hagn (1826) wurden gewonnen. 1831 trat Sophie Schröder hinzu. Es war die Glanzzeit des Münchner Theaters. Man scheint dies indeß keineswegs Poisl beigemessen zu haben, da er 1833 seiner Stelle enthoben und Küstner berufen wurde. Die finanziellen Verhältnisse des Theaters scheinen dabei mit maßgebend gewesen zu sein, besonders das Ballet hatte ungeheure Summen verschlungen.

Karl Theodor Küstner, geb. 26. November 1784 zu Leipzig, gest. ebenda am 28. October 1864, hatte sich nur aus Liebe zur Sache dem Theater gewidmet und durch die Hebung der Bühne seiner

Vaterstadt, der er in der selbstlosesten Weise von 1817—1828 vorstand, einen bedeutenden Ruf erworben. Hier wirkten unter Anderen die Schwestern Böhler, Frau Miedke, Ferd. Löwe, Genast, Emil Devrient und der als Regisseur von München berufene Wohlbrück in einem trefflichen Ensemble zusammen. Die Leipziger Bühne gehörte damals zu den besten Deutschlands. Gleichwohl scheiterte die Fortdauer dieser Direction, die man auf jede Art hätte festhalten sollen, an dem kleinlichen Geist der Behörde, die die Uneigennützigkeit und Fähigkeit Küstner's nicht zu schätzen verstand. Der Darmstädter Hof, welcher 1830 sein Theater zu reformiren und besonders das Schauspiel zu heben beabsichtigte, allerdings aber auch die finanzielle Seite des Unternehmens verbessern wollte, das durch die bisherige Opernwirthschaft große Opfer gekostet hatte, berief hierzu Küstner, ein Verhältniß, welches von nur kurzer Dauer war, weil der Hof nun plötzlich zu dem System einer übertriebenen Sparsamkeit überging war und der Schwierigkeit, welche mit einer so plötzlichen Umbiegung des Geschmacks nothwendig verbunden ist, nicht genug Rechnung trug. Dies hielt Ludwig I. nicht ab, obschon er Aehnliches, doch mit mehr Einsicht bezweckte, grade Küstner zu berufen, der sich seine Zufriedenheit auch in dem Grade erwarb, daß er ihn 1837 in den Adelstand erhob. Küstner war übrigens in München keineswegs vom Glück begünstigt; grade im Moment seines Amtsantritts wurde Charlotte von Hagn contractbrüchig und 1836 trat auch noch die pensionsfähig gewordene Sophie Schröder von der Münchner Bühne zurück, 1837 starb Vespermann und Eßlair mußte ebenfalls krankheitshalber die Bühne verlassen. — Eduard Devrient behauptet freilich, daß Küstner in München nichts weiter, als den höfischen Bureaukratismus eines Hofintendanten erlernt und ihn die Erhebung in den Adelstand keineswegs nobler gemacht habe. Aber sollte ein Mann, welcher der Kunst durch viele Jahre Opfer gebracht, wirklich von Natur so unedel beanlagt gewesen sein? Franz Grandaur (in seiner Chronik des Münchner Theaters) bestätigt, daß „abgesehen von einer zuweilen lästig werdenden Selbstgefälligkeit" die Küstner'sche Darstellung in seiner Rechtfertigungsschrift „Vier und Dreißig Jahre meiner Theaterleitung" nie Unwahres enthalte. Nur klagt er, daß Küstner dem Geschmack des Publikums allzusehr nachgegeben, zu sehr auf Kassenerfolge gesehen und sein Gebahren hierbei

allerdings zuweilen den Charakter einer halb ärgerlichen, halb lächerlichen Kleinigkeitskrämerei erhalten habe. Indessen gewann er doch Darsteller wie Jost, das Ehepaar Dahn, Helmine Sulzer, das Ehepaar Schenk und den Komiker Anton Römbock, und was sein Repertoir betrifft, so zeigen sich neben Raupach und der Birch-Pfeiffer, die diese Periode beherrschten, Stücke von Shakespeare, Grillparzer, Schenk, Auffenberg, Halm, Bauernfeld, der Prinzeß Amalia von Sachsen, Raimund und Gutzkow als neu. — Sein Ruf hatte wenigstens damals noch gewiß nicht gelitten, da er 1842 nach Berlin verlangt wurde.

Er soll hier bei seinem Amtsantritte geäußert haben: „Ich weiß sehr wohl, daß ich einen Augiasstall zu säubern habe —" d. h. er fand Zustände vor, die einer Reorganisation bringend bedurften, und vor Allem war ihm, die finanzielle Seite des Instituts in's Auge zu fassen, zur Pflicht gemacht. Küstner mußte daher sehr Vielen sofort als mißliebige Person erscheinen, und seine Persönlichkeit war keineswegs dies zu mildern geeignet. Er mußte gewärtig sein, daß man all seine Fehler und Schwächen an's Licht ziehen und von jeder seiner Maßregeln die Schattenseite hervorheben werde. Ed. Devrient wirft ihm z. B. nichts Geringeres vor, als durch Einführung der Claque und durch Bestechung der Journalistik die Corruption des Theaters in Berlin begründet zu haben — „und that er das, so war's ein groß Vergehen!" Allein eine Stelle in Ed. Devrient's Darstellung läßt mich befürchten, daß bei diesem Urtheile doch etwas persönliche Animosität mit im Spiele gewesen sein dürfte. „Nachdem Seydelmann gestorben — heißt es hier — beförderte er Eduard Devrients Entlassung, welche dieser, um einen Ruf in Dresden anzunehmen, 1844 beharrlich erbat, da er nach 25 Dienstjahren jetzt alle Hoffnung aufgegeben, am Berliner Hoftheater gedeihliche Kunstzustände zu erleben." Sollte man aus diesem auf Schrauben gestellten Satz nicht schließen dürfen, daß Ed. Devrient nur seine Entlassung erbat, weil er die ihm nach 25jähriger Dienstzeit nach seiner Meinung zukommende erledigte Seydelmann'sche oder eine ähnliche Stellung nicht zu erlangen vermochte? oder auch deshalb, um einen letzten Trumpf dafür auszuspielen? Denn lange zogen sich, wie die Dresdner Acten beweisen, die Verhandlungen trotz der „Beförderung" Küstner's hin. — Küstner gewann damals in Döring, Hendrichs, Dessoir, Lietke eine Reihe Kräfte, auf die man noch später in Berlin zum Theil

großen Werth gelegt hat. Auch das Engagement der Birch-Pfeiffer, welche nun allerdings ganz in Raupach's bevorzugte Stellung trat, fällt in jene Zeit. — Die vielangefochtene Direction Küstner's erlangte 1851 durch den Rücktritt desselben ihr Ende. Er vermachte dem deutschen Theater den von ihm geschaffenen Bühnencartellverein und den Bühnenschriftstellern die Einführung der Tantième (die, wenn sie auch nach meinem Urtheil in ihren Folgen mehr nachtheilig, als nützlich gewirkt hat, doch jedenfalls gut gemeint war). Später gab er noch die schon oben erwähnte Rechtfertigungsschrift und mehrere Bände einer sehr brauchbaren Theaterstatistik heraus. Der als Retter der durch ihn „heruntergebrachten" Bühne erkorene neue General-Intendant war der Freiherr von Hülsen.

Auf die übrigen Theater, von denen die größeren fast alle, wenn auch nur vorübergehend, eine Zeit des Glanzes hatten, sei es durch das Verdienst einzelner Directoren, sei es durch das zufällige Zusammentreffen einiger ausgezeichneter Talente, ist hier nicht Raum näher einzugehen. Der Soden'schen Direction des Bamberger Theaters ist schon gedacht worden. Es wurde 1810 von Franz von Holbein übernommen, unter dem die 1782 geborene Marie Johanna Renner, Tochter der Eva Brochard glänzte, die, von der Marchand'schen Gesellschaft ausgegangen, eine Zierde der Hamburger und Münchner Bühne (unter Seeau und Babo), besonders in naiven Rollen gewesen war. In Prag hatte Liebich's Regie (von 1792 an) einen trefflichen Zustand der Bühne geschaffen. 1806 wurde er mit der Direction des ständischen Theaters betraut. Hier zeichneten sich Eßlair, Bayer, Polowsky, Tilly, Allram, Schmelka, Wilhelmi und die Damen Liebich, Allram, die beiden Böhler und Karoline Brand (später die Gattin C. M. v. Weber's) aus. Auch Sophie Schröder und Ludwig Löwe gehörten dieser Bühne für kurze Zeit an. 1820 übernahm Holbein die Direction. Er hatte als Guitarrenspieler begonnen, war dann Schauspieler und der Gatte einer Gräfin Lichtenau geworden, welche ihn adeln ließ. Von dieser geschieden, übernahm er die Leitung des Wiedner Theaters zu Wien, dann die des Theaters in Bamberg, brachte hierauf mit Frau Renner zwei Jahre auf Gastfahrten zu, um nun die Direction des Theaters in Hannover (1816) zu übernehmen, von wo er nun eben, immer mit Frau Renner, nach Prag kam, 1825 aber nach Hannover zurückging.

Hier machte der Charakterspieler Paulmann viel Aufsehen, der dann an das Cassler Theater ging, das eben unter Seydelmann seine Blüthezeit hatte, zu deren Herbeiführung besonders Ferdinand Löwe, Rhode, Ludwig Löwe, Gaßmann und Karoline Lindner viel beitrugen. Die letztere glänzte mit ihrem Talent für anmuthige poetische Rollen, mit ihrem vom Herzen kommenden und zum Herzen gehenden Ausdruck auch neben Weidner in Frankfurt a. M. In Stuttgart erzielte die Direction des Intendanten von Wächter einiges Aufsehen, von 1807—1814 und von 1816—20. Hier glänzte damals Eßlair, der 1814 gewonnen wurde, neben den Schauspielern Pauli, Voß, Lambert, Miedke und den Damen Mevius, Brede, Voß. Später (1829) führte die Regie Seydelmann's, sowie die Erscheinungen der Stubenrauch und Peche neuen Glanz hier herbei. — Die Direction Klingemann's in Braunschweig ist schon berührt worden. Er wirkte zunächst 1813 als Regisseur und Dramaturg an der Wolter'schen Gesellschaft daselbst, was 1818 zur Gründung eines Nationaltheaters führte, welches der Hof subventionirte. Klingemann ward Director. Unter ihm glänzten Haake, Günther, Carl und Emil Devrient, Klingemann's Frau und Frau Schmidt. 1826 wurde das Nationaltheater in ein Hoftheater verwandelt, was aber bald zu Reibungen führte. Das Hamburger Theater hatte sich nach Schröder's Abgang nicht wieder erholen wollen, so daß dieser in der Meinung, das Unternehmen retten zu können, noch einmal, aber im ungünstigsten Momente, 1811, eintrat. 1812 übernahm Herzfeld die Direction. 1815 trat Schmidt dazu. Sie hielten so viel als möglich an den Schröder'schen Traditionen fest, ohne doch das dafür Brauchbare, den höheren Schwung und Ausdruck, der der Natürlichkeit Haltung und Styl verlieh, und die auch schon Schröder besessen hatte, von der Weimar'schen Schule abzuweisen. Hier vereinigten sich außer den beiden Genannten Lenz, Jacoby, Gloy, Weiß, Lebrün und die Damen Lenz, Lebrün und Le Gay (die spätere Mad. Dahn) zu einem vorzüglichen Ensemble. 1829 trat auch vorübergehend Emil Devrient mit seiner Gattin hinzu. Wenige Jahre früher war Herzfeld gestorben und Lebrün für ihn 1826—1836 in die Direction getreten. Baison, Fräul. Enghaus, Theodor Döring wurden gewonnen. 1836 trat Mühling in die Direction ein und 1840 der Tenorist Cornet für den

ausscheidenden Schmidt. 1843 eröffnete aber Maurice das Thaliatheater mit gutem Erfolg. 1846 wurde unter Baison und Wurda eine Vereinigung beider Theater versucht. 1849 trat Maurice an Wurda's Stelle. Unter ihm begann Fräul. Würzburg, spätere Madame Gabillon, und Marie Seebach (Niemann) ihre ruhmreiche Laufbahn. Heinrich Marr, einer der trefflichsten Charakterdarsteller, welcher die Regie eine Zeit lang geleitet, ging dann nach Leipzig, wo er unter Dr. Schmidt als Regisseur wieder ein gutes Ensemble herstellte, bei welchem Joseph Wagner, Meixner und die Damen Baumeister und Günther-Bachmann betheiligt waren. Ueber das Immermann'sche Unternehmen, welches eine interessante Episode in der Geschichte des deutschen Theaters bildet, hat das Nöthige schon von mir gesagt werden können.

Die veränderte Richtung des Geistes, welche um die Mitte des Jahrhunderts hervortrat, sollte auf die Theater und die Schauspielkunst nicht ohne Einfluß bleiben. Schon der Bau einiger glänzender Schauspielhäuser, wie das Dresdner, mußte zu einer reicheren Ausstattung, zu einem größeren Toiletten- und Costümluxus drängen. Nun aber trat noch der Realismus der Zeit, der Zug nach dem Ueberraschenden und Pikanten, doch auch nach der größeren Natur- und historischen Wahrheit, der Sinn für das Malerische der Scene hinzu. Das Costüm-, Decorations-, Maschinerie- und Beleuchtungswesen der Bühne nahm einen ganz außerordentlichen Aufschwung. Aber merkwürdig genug, er machte die Bühne nur schwerfälliger. Am meisten trugen hierzu die geschlossenen Zimmerdecorationen mit ihrem reichen Mobiliar und die durchbrochenen landschaftlichen Prospecte bei, die eine rasche Verwandlung der Scene unmöglich machten. Man kam auf die Auskunft des Zwischenvorhangs, und da dieser nothwendig als Uebelstand empfunden werden mußte, so wurden die Dichter wieder zur Vereinfachung des Schauplatzes gedrängt. Dies Alles wirkte aber auch auf den Vortrag und die Spielweise der Schauspieler ein. Das Spiel sollte immer mehr den Schein eines wirklichen Vorfalls gewinnen. Es sollte womöglich nichts von der Absicht auf den Zuschauer verrathen. Die Grundsätze der Malerei wurden immer mehr in Anwendung auf die Bühne gebracht, und wie jene in der Bewegung und Anordnung freier und reicher als die Plastik sein kann, so sollte dies nun auch die Bühnenkunst, sie sollte reicher, bewegter,

und in der Bewegung mannichfaltiger werden und dabei jederzeit malerisch wirken. Doch dies nicht allein. Auch der Dichtung sollte dabei ihr Recht werden, sie sollte zu charakteristischerer, stimmungsvollerer Darstellung kommen. Das Ganze des Zusammenspiels wurde entschiedner in's Auge gefaßt; im Einzelnen aber die charakteristische, auf den Totaleindruck des Ganzen und auf die Natur- und Lebenswahrheit gerichtete Individualisirung. Diese Individualisirungskunst wurde jetzt zur vornehmsten Aufgabe des Schauspielers. Doch erreichten nur wenige wahre Bedeutung darin.

Inzwischen bildete sich dieses Alles doch ganz allmählich, theil- und schrittweise aus schon weil diese neue Richtung mit großen Hindernissen zu kämpfen hatte. Zunächst hielten viele Theater schon wegen der Kosten an der alten einfacheren und daher billigeren Darstellungsweise fest. Dann fehlte es auch an der Freiheit des Geistes, die neue nach ihrer wahren künstlerischen Bedeutung zu würdigen und in ihr zu erfassen. Es geschah meist nur ganz äußerlich, ja selbst roh. Die älteren Schauspieler wollten die ihnen geläufigere und bequemere Spielweise nicht aufgeben, unter den jüngeren fehlte es an Talenten. Die neue realistische Schule war zuerst im Romane aufgetreten. Dickens, Tackeray, Balzac waren dafür epochemachend. Auch die Dorfgeschichte war davon ein Symptom. In Frankreich leitete das Salonstück und das neue sociale Drama diese neue Richtung auf der Bühne ein. In Deutschland traten kurz nacheinander drei Männer für sie auf und hervor, welche sich als Bühnenleiter einen großen Ruf, zum Theil auch wahre Verdienste erwarben: Laube, Dingelstedt, Eduard Devrient. Der letztere ging in seiner Geschichte der Schauspielkunst gewissermaßen als Bahnbrecher voraus, indem er darin für Naturwahrheit und einheitliches Zusammenspiel eintrat und den Idealismus der Weimar'schen Schule, sowie überhaupt den poetischen Idealismus auf der Bühne bekämpfte. Praktisch gingen ihm aber jene beiden anderen Männer voran, die hierzu vielleicht auch begabter als er waren, der sein ganzes Leben in einer engen, pedantischen Auffassung vom Zwecke des Dramas und von dem Verhältniß von Dichtung und Bühne befangen blieb. Praktisch war jedenfalls Laube der weitaus bedeutendste, wenn auch Dingelstedt gelegentlich mehr Schwung, eine größere Tiefe, einen feineren Geschmack zu erkennen gab. Laube übernahm am 1. Januar 1850 die Leitung des Wiener Hofburgtheaters, Dingelstedt am 1. Fe-

bruar 1851 die Leitung des Münchner Hoftheaters und Ed. Devrient im Oct. 1852 die Leitung des Karlsruher Hoftheaters. In Wien hatten die Nachfolger Schreyvogel's, Deinhardstein und Holbein, gewissermaßen noch von seiner großen Hinterlassenschaft gezehrt. Das Burgtheater hatte noch immer einen großen Ruf und bedeutende Kräfte, erst kürzlich waren die Wildauer und Dawison noch hinzugetreten. Eine Verjüngung und Consolidirung des Unternehmens war aber gleichwohl geboten. In München hatten nach Küstner's Abgange zunächst Eduard Graf von Yrsch (von 1842—44) und Major August Freiherr von Frays, dieser ohne genügende Sachkenntniß, (von 1844 bis 1851) dem Theater vorgestanden. In Karlsruhe hatte das Theater unter Auffenberg (bis 1849) eine gewisse Blüthe gezeitigt, welche durch die Revolution unterbrochen wurde.

Laube hat sich in seiner Theaterleitung als ein bedeutender Praktiker bewährt. Er erscheint auch als solcher in seinen dramaturgischen Schriften. Dennoch halte ich ihn als Theoretiker noch für bedeutender, was ich schon auszudrücken suchte, als ich sagte, daß seine Geschichte des Burgtheaters und des Norddeutschen Theaters zuletzt auf eine Rechtfertigung und Verherrlichung seiner Theaterleitungen hinauslaufe. Ich finde nämlich, daß er die in diesen Schriften entwickelten Grundsätze, die ich in der Hauptsache theile, nicht so vollständig in der Praxis durchgeführt hat, als er selbst hier zu glauben scheint. Das zwar, was Laube als das Ideal dessen bezeichnet, was er im Burgtheater erreichen wollte: „Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater Alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen" — und was er doch selbst nur annähernd erreicht zu haben behauptet, will ich in keiner Weise anfechten. Dagegen bin ich der Meinung, daß er für die Tragödie höheren Styls nicht das gethan hat, was er dafür gethan zu haben glaubt, wogegen er für das Lustspiel, das Conversationsstück und das sociale Drama sicher sehr Fruchtbares und Bedeutendes leisteie.

„Für mich — heißt es S. 122 seines Norddeutschen Theaters — ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. — Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unserer Schauspielkunst angelegt, ich halte es für unseren Beruf, dieses Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen. — Innerhalb dieser Weiterführung soll unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet sein,

neue Richtungen streng zu prüfen, streng dahin zu prüfen, ob sie der Schauspielkunst wirklich Erweiterungen bieten, und ob diese Erweiterungen unseren Grundregeln widersprechen oder entsprechen. Wenn sie ihnen entsprechen, so sollen sie willkommen geheißen und gefördert werden. Wenn sie ihnen nur nicht widersprechen, so soll ihre Ausbildung nicht behindert, wohl aber sorgsam bewacht werden. Wenn sie ihm widersprechen, so sollen sie abgewiesen werden. Aber auch in dieser Abweisung soll gewissenhaft geprüft werden, aus welchen Quellen sie entsprungen sind. Und wenn diese Quellen werthvoll, dann soll alle Anstrengung gemacht werden, den guten Ursprung gefährlicher Lehren in organische Wege zu leiten, damit die Güte des Ursprungs unserem Principe der Wahrhaftigkeit zur Förderung gereiche. Dies gilt für die Weimar'sche Schule. Ein großer poetischer Inhalt war hier der Ursprung, eine übertreibende Leitung brachte die Gefahr. Die Leitung fand statt in sogenannt antikem Sinn und in conventionell französischen Formen. Der antike Sinn bringt für uns unwahre Motive mit sich, und jene conventionellen französischen Formen beschränken den lebensvoll wahrhaftigen Ausdruck über Gebühr, das heißt über die Art und Kraft der Empfindung hinaus, welche unserem nationalen Wesen zusteht. Bei dieser Weimar'schen Schule aber, der wichtigsten seit Lessing und Schröder, steht es außer Frage, daß die Quelle und der Ursprung höchlichst zu achten sind. Sie bergen einen neuen Inhalt, eine Erweiterung und Erhöhung unsrer Poesie, welche über Lessing hinausreichen. Wenn wir nun die Uebertragung dieses großen Inhalts auf die Bühne für übertreibend und der Wahrhaftigkeit für abträglich halten, dann steht die dramaturgische Aufgabe vor der Frage: Wie kann die gefährliche Lehre guten Ursprunges unserm Principe der Wahrhaftigkeit doch so organisch einverleibt werden, daß sie der Entwicklung des Schauspiels zum Vortheile gereicht? Dies ist bei der Tragödie in's Werk zu setzen. Und nur in der Tragödie bedeutete Weimar viel; im Lust- und Schauspiele bedeutete es nichts. Die Dichtungen Schiller's und Goethe's haben uns höhere Blicke geschenkt, haben Gedanken und Empfindungen populär gemacht, welche den Gebildeten beglücken und selbst den gewöhnlichen Menschen erheben. Diese neu gewonnene Erhebung soll und kann der Bühne erhalten bleiben. Sie bleibt ihr nicht erhalten, wenn in Weimar'scher Manier blos gesangsmäßig declamirt wird. Dabei drängt sich dem Zuhörer der Gedanke auf, daß der declamirende Schauspieler nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle ist. Sie wird aber erhalten, wenn der Schauspieler so spricht, daß die Rede erkennbar einem vollen Verständnisse der Worte entspringt. Dies Verständniß entfernt ein leeres oder unwahres Pathos. In Sachen der Erscheinung, welche Goethe in seiner Vorneigung für Plastik so stark betonte, ist gemessene und edle Haltung dankbar aufzunehmen. Diese Haltung und Bewegung soll aber nicht wie ein aparter Selbstzweck auftreten, sondern sie soll sich unterordnen und anpassen. Die innere Bewegung ist mächtiger; die äußere muß ihr folgen. Sie soll ihr nicht unschön folgen, aber auch nicht absichtlich schön, nicht ohne Zusammenhang mit der Seele der Situation, also nicht künstlich schön. Letzteres geschah offenbar in Weimar."

Nach den Eindrücken, die ich von dem Laube'schen Theater in

Leipzig empfangen, muß ich nun aber bekennen, daß er in der Praxis nicht ganz erzielte, was hier in Aussicht gestellt wird. Auch sein Theater litt darunter, daß die Schauspieler im Trauerspiele, besonders im Versdrama, nach einem andern Princip, als in dem übrigen Drama zu sprechen und zu spielen pflegten. Das Gesangmäßige war zwar verschwunden, der Ton auch nicht grade unnatürlich; der ganze Vortrag aber doch um vieles lebloser, formeller, ja conventioneller. Dies lag vielleicht daran, daß Laube im Ganzen mehr Gewicht auf die verständnißvolle Richtigkeit, als auf den charakteristischen Ausdruck der Rede und des Spiels der Tragödie legte. — Decoration und Scenerie stellte Laube mit Recht erst in zweite Linie, vielleicht aber widmete er ihr doch etwas zu wenig Aufmerksamkeit. Was er über die Erziehung des Schauspielers sagt, ist sehr zu beherzigen, wobei ich dahingestellt lasse, wie groß das praktische Verdienst seines Vortragslehrers gewesen ist.

Laube trat im September 1867 vom Burgtheater zurück, dessen Leitung bis 1871 Freiherr von Münch-Bellinghausen (Halm) übernahm. Ihm folgte Dingelstedt. Meixner, Joseph Wagner, vorübergehend Dawison, Gabillon, Marie Seebach, Sonnenthal, Friederike Goßmann, August Förster, Joseph Lewinsky, Charlotte Wolter, Fräul. Bognar, das Hartmann'sche Ehepaar, Fräul. Baudius, Krastel wurden nach und nach von Laube für das Burgtheater gewonnen und zu dem vorzüglichsten Ensemble vereinigt, das Deutschland damals besaß und in seiner Fortbildung noch heute besitzt. Laube übernahm 1869 die Direction des Leipziger Theaters, die er schon 1871 wieder abbrach, und 1872 die des Neuen Wiener Stadttheaters, welche er mit einer durch die Börsenkatastrophe veranlaßten Unterbrechung bis 1879 fortführte. Obschon auch diese beiden Directionen viel von sich reden gemacht, sind sie doch ohne bedeutendere Nachwirkung geblieben. Laube hatte in beiden Fällen nicht über die genügenden Mittel zu verfügen, um mit so bedeutenden schauspielerischen Kräften als am Burgtheater arbeiten zu können, doch auch noch außerdem mit der Ungunst der Verhältnisse zu kämpfen. In Leipzig lag dies an dem Uebelwollen der höchsten Stadtbehörde und an der feindseligen Haltung der Gottschall'schen Kritik, in Wien an den durch die wirthschaftliche Katastrophe herbeigeführten Zeitumständen. Immer aber hat sich Laube an beiden

Orten in mannichfacher Weise verdient gemacht und zur Ausbreitung der auf Naturwahrheit basirten Richtung sehr beigetragen.

Dingelstedt hatte, als er zur Leitung des Münchner Hoftheaters berufen ward, noch keinerlei Beweise für einen derartigen Beruf zu erbringen vermocht. Gleichwohl gelang es ihm, seiner Direction einen glänzenden Anstrich zu geben. In Dingelstedt war unstreitig ein genialerer Zug, als in Laube und in Eduard Devrient. Aber er äußerte sich doch mehr gelegentlich bei einzelnen ihn besonders anziehenden Aufgaben, als in der consequenten Durchführung eines bestimmten praktischen Princips. Er näherte sich darin Laube, daß auch er das sogenannte Moment der Actualität in der Poesie besonders begünstigte, allein dieser Begriff hatte bei ihm eine ungleich eingeschränktere und geistig vornehmere Bedeutung. Vor allem bevorzugte er aber das classische Drama, sowie er sich überhaupt nur für das Außerordentliche interessirte, auch wenn es nicht grade wahrhaft künstlerischen Zwecken entsprach. Dies trat gleich bei den gelegentlich der ersten großen Münchner Industrieausstellung von ihm angeordneten „Mustervorstellungen" hervor, „dem ersten Versuch, die bedeutendsten Kräfte der Schauspielkunst in einer einheitlichen Darstellung der größten deutschen Schauspiele zur Anschauung zu bringen und dadurch der Nation ein möglichst vollkommenes Gesammtbild des gegenwärtigen Zustandes ihrer dramatischen Kunst zu geben". Es war einer der großen Blender, mit denen von nun an einzelne ehrgeizige Bühnenleiter die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchten. Ich sage nicht, daß dies damals schon in der Absicht Dingelstedt's lag, jedenfalls aber datirt sein Ruf als ausgezeichneter Bühnenleiter grade von dieser Zeit, obschon sich in diesem Unternehmen doch nur die Unzulänglichkeit seiner Kenntniß des Schauspielwesens documentirte. Denn zu den ersten Schauspielern der Nation gehörten vorzugsweise diejenigen, welche darauf ausgingen, sich über das Ensemble des Stückes zu stellen, und, den verschiedensten Richtungen angehörend, zu prätendiren gewohnt waren, daß Alles sich ihnen unterzuordnen, sich nach ihnen zu richten, grade sie in das glänzendste Licht zu stellen hätte. Sie sollten sich jetzt zu einem Ensemble vereinigen, in dem kein einziger in höherem Maße, als es die Dichtung erheischte, hervortreten sollte, und in dem sie wenigstens theilweise eine mehr oder minder untergeordnete Rolle zu spielen hatten. Zuletzt hat überhaupt jeder Schauspieler nur einen

beschränkten Kreis von Rollen, in denen er wirklich in jeder Beziehung vollendet ist. Ein Darsteller, obschon ausgezeichnet im ersten Fache, giebt hierdurch noch keine Gewähr, daß er es auch oder um so viel mehr im zweiten oder dritten Fach sein müsse. Es wird genug Schauspieler geben, die ihn in ersten Rollen nicht zu erreichen vermögen und ihn doch hier übertreffen. Ich selbst habe die beiden Vorstellungen, die ich damals in München gesehen, gegen das, was ich in Dresden zu sehen gewohnt war, ungenügend befunden. Dazu kam, daß Viele auch noch ganz unerfüllbare Forderungen stellten. Weil jeder Schauspieler auf dem Theaterzettel einen bedeutenden Namen hatte, wollten sie nun auch jedesmal von jedem eine Bravourleistung sehen, was seine Rolle oft gar nicht gestattete. Dies hatte zur Folge, daß vielleicht nur diejenigen einen ganz ungetrübten Genuß hatten, welche nichts davon sahen, als die überschwänglichen Berichte der Partheigänger des Unternehmens. Dingelstedt wurde 1856 in München, wo er eine wahrhafte Beliebtheit am Theater wohl nie recht besessen, plötzlich entlassen und trat ein Jahr später als Generalintendant dem Großherzoglichen Theater in Weimar vor. Hier brachte er ein neues dramaturgisches Experiment, durch welches er neuen Glanz zu verbreiten glaubte, zur Ausführung: Die Darstellung der sogenannten „cyklischen" vaterländischen Historien Shakespeare's. Auch dieses halte ich für ein weit überschätztes Unternehmen. Es wird für die Schauspielkunst zwar immer von Nutzen sein, irgend ein Werk des großen Dichters zu studiren; für eine geschlossene Darstellung der genannten historischen Stücke liegt aber sonst gar keine Nöthigung, auch kein eigentlich künstlerisches Interesse vor, da sie weder für eine solche Darstellung beabsichtigt, noch aus einem und demselben Kunstprincipe geschrieben und von sehr ungleichem dramatischen und poetischen Werth sind. Von den drei Theilen des sechsten Heinrich ist es sogar zweifelhaft, ob sie ganz von Shakespeare herrühren. Besonders sind aber bei dem Dingelstedt'schen Unternehmen die Eingriffe zu tadeln, die er sich bei der Bühnenredaction dieser Stücke erlaubte. Grade in diesem Falle war hierin die größte Enthaltsamkeit und Pietät für das Werk des Dichters geboten, zumal Dingelstedt's Verbesserungen zum Theil nur Verschlechterungen sind, wie namentlich im zweiten Theile von Heinrich IV. 1867 folgte Dingelstedt einem Ruf als Director des Hofoperntheaters

in Wien, eine Stellung, die er 1872 mit der eines Directors des Hofburgtheaters vertauschte, dem er bis zu seinem Tode vorstand.

Eduard Devrient übernahm die Direction des Karlsruher Theaters im October 1852, die bis zu seinem, durch Gesundheitsrücksichten gebotenen Rücktritt, 1870, in seinen Händen blieb. Er entband sich des in ihn gesetzten Vertrauens mit der Gewissenhaftigkeit und dem Pflichteifer, die man von ihm zu erwarten berechtigt war. Daß die Ergebnisse den an diese seine Ernennung geknüpften Hoffnungen nicht ganz entsprachen, lag nicht sowohl an der Beschränktheit der zu seiner Verfügung gestellten Mittel, als in der zu hochgespannten Meinung, die Eduard Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst von seinen Einsichten und Directionsfähigkeiten erregt hatte, sowie an der Enge seines Kunstprincips. Denn für dieses, welches mit Recht das Heil der Schauspielkunst und der Bühne im Ensemble sah, letzteres aber mit Unrecht immer nur mit mittleren Begabungen erreichen zu können glaubte, würde es so großer Mittel ja gar nicht bedurft haben. Devrient beging den Fehler, jede außergewöhnliche künstlerische Begabung und die auf Grund derselben erreichte Virtuosität, welche doch nichts anderes ist, als die unumschränkte Herrschaft über die schauspielerischen Mittel, mit dem Mißbrauch der letzteren für persönliche Zwecke, oder dem, was man zur Unterscheidung von der künstlerischen Virtuosität das speculative Virtuosenthum nennen sollte, zu verwechseln. Er sah mithin in der höheren künstlerischen Begabung und der künstlerischen Virtuosität überhaupt eine Gefahr für die Bühne und rieth, sie soviel als möglich von derselben auszuschließen. Es bedurfte des Versuchs einer solchen Aechtung der schauspielerischen Virtuosität von der Bühne aber gar nicht, um die Virtuosen anzutreiben, dem festen Verband mit ihr zu entsagen. Nicht nur nahmen die Gastspielfahrten immer mehr überhand, nicht nur gewannen sie eine immer größere zeitliche Ausdehnung, nein, einzelne ausgezeichnete Künstler trachteten auch immer mehr darnach, sich ganz auf Gastspiele einzuschränken und ihre Kraft, wenn auch nicht der Kunst überhaupt, so doch einer regelmäßigen Entwicklung derselben zu entziehen und, die einst so heiß ersehnte Stabilität der Bühne wieder aufgebend, das alte Wanderleben in neuer Form zu beginnen. Dies hing mit der immer mehr zunehmenden Sucht nach raschem Erwerb und nach Lebensgenuß und mit der durch die Theaterfreiheit wachsenden Concurrenz der Theater zusammen.

Sie hatten zur Folge, daß der Ausstattungs- und Costümluxus, besonders bei den Frauen, immer mehr wuchs und hierdurch die Corruption beförderte. Es kam jetzt viel mehr auf die Toilette, als auf die Rolle an. Je mehr es für die vielen neuentstandenen Theater an Talenten fehlte, desto höher stiegen die Forderungen der wirklich vorhandenen. Dies hatte ein rapides Wachsthum der Gagen und eine Erhöhung der Einlaßpreise zur Folge. Grade der gebildete Mittelstand wurde hierdurch am schwersten betroffen und vom regelmäßigen Theaterbesuche mehr und mehr ausgeschlossen. Dies wirkte natürlich wieder auf die Theater zurück. Immer mehr schmolz derjenige Theil des Publikums zusammen, welcher ein fortlaufendes Interesse an der Entwicklung des Theaters nimmt und geistigen Genuß in ihm sucht.

Es giebt heute, besonders für das Schauspiel, an den meisten Orten kein Theaterpublikum im Sinne früherer Zeiten mehr, sondern nur eine Menge Leute, welche den Abend auf möglichst vergnügliche Weise zubringen wollen. Dies hat in den großen Städten eine ganz eigne Art von Theaterunternehmungen in's Leben gerufen, die grundsätzlich von jedem regelmäßigen Theaterbesuche absehen, daher kein Repertoire haben, sondern jedes Stück so lange spielen, als es noch Anziehungskraft besitzt, und zwar je länger, je lieber. Die Kassenfrage ist heute die maßgebende selbst noch für solche Theater geworden, welche sich für Kunstinstitute ausgeben. Stücke, wie Autoren, werden fast nur nach den Erträgnissen geschätzt, welche sie liefern. Die Mittel, welche dabei in Anwendung kommen, die Claque und Reclame, kommen dabei nicht in Betracht. Dies Alles hat den Geschmack und das Urtheil in theatralischen Dingen sehr heruntergebracht. Zwar wollen selbst so genaue Kenner unsers Theaters wie Laube diesen Niedergang nicht zugestehen. Man sagt, die Klage über den Verfall der Bühne sei so alt, als diese letztere selbst. Dies ist in gewissem Umfang auch wahr, aber doch nur in einem gewissen Umfang. Grade dieser ist aber hier das Entscheidende. Zu allen Zeiten haben z. B. Schauspieler, die nicht mehr die frühere Anerkennung fanden, Leute, die mit der Zeit nicht fortzugehen vermochten, oder von der ursprünglichen sinnlichen und seelischen Erregbarkeit eingebüßt hatten, oder sich wohl auch in Widerspruch mit der herrschenden Geschmacksrichtung befanden, über Verfall der Bühne geklagt. Aber von diesen Klagen, deren Ursachen ganz subjective sind, sind die-

jenigen zu unterscheiden, deren Urtheil einen objectiven Grund hat. Man würde sonst auch zu schließen berechtigt sein, daß eben, weil immer und zu allen Zeiten über Verfall der Bühne geklagt worden, es überhaupt nie einen solchen gegeben, sie sich vielmehr immer auf ganz gleicher Höhe gehalten habe. Und da mittelmäßige Schauspieler am geneigtesten zu einer solchen Schlußfolgerung sind, ist vielleicht auch ein Unterschied des schauspielerischen Talents nie vorhanden gewesen, es hat immer nur gute, immer nur gleich ausgezeichnete Darsteller gegeben. Ich will übrigens keineswegs leugnen, daß das heutige Theater und die heutige Spielweise nicht auch ihre besonderen Vorzüge habe. Ich gehe sogar so weit, zu behaupten, daß, wenn uns heute eine gute Darstellung des vierten oder fünften Jahrzehnts wieder dargeboten werden sollte, das Publikum unserer besseren Theater Manches daran vermissen würde, nicht nur, was die Ausstattung, sondern auch was die Spielweise betrifft, die doch im Ganzen leichtflüssiger, beweglicher, natürlicher, wohl auch, wo dies gefordert wird, eleganter, besonders aber malerischer geworden ist. Kaum noch ein anderes Theater Deutschlands, als das Wiener Burgtheater, weist aber heute einen Verein von Kräften noch auf, wie in den besseren Zeiten der vorausgegangenen Perioden. Daß es den Directionen des Burgtheaters möglich geworden, sich im Wesentlichen auf gleicher Höhe zu halten, beweist freilich allein, daß es auch noch heute nicht an einzelnen bedeutenden Darstellern fehlt. Wenn wir sie aber Revue passiren lassen, werden wir finden, daß nur verhältnißmäßig wenige davon dem jüngeren Alter angehören, daß mithin für die nächste Zukunft die Aussichten nicht eben günstige sind.

Zu denen, welche die neue Natürlichkeitsrichtung in Deutschland durch ihr Beispiel weiter ausbreiteten, gehören vor Allen Dawison, Marie Seebach (spätere Frau Niemann=Seebach) und Friedrich Haase. Später trat noch die seelenvolle Hedwig Raabe im Fach der naiven Rollen hinzu.

Bogumil Dawison, geb. 15. Mai 1818 in Warschau, von slavischer Abstammung, überwand die Hindernisse der fremden Sprache, um deutscher Schauspieler zu werden. Als solcher nahm er seinen Ausgang von Lemberg (1841), erlangte ein Engagement am Thaliatheater in Hamburg (1847), wo er Aufsehen erregte, und wurde von Holbein für die Wiener Burg (1849) gewonnen. Da er hier

nicht Raum genug für eine freie Entwicklung seines Talentes zu finden glaubte, erwirkte er seine Entlassung, um sich am Dresdner Hoftheater (1854) eine dominirende Stellung zu gründen, was nur im Kampfe mit dem bis dahin erklärten Liebling dieses Theaters, mit Emil Devrient, gelang. Er brachte die Natürlichkeitsrichtung hier durch seine genialen Leistungen, durch die ihnen eigne dämonische Energie, durch die hinreißende dialektische Gewalt des charakteristischen leidenschaftlichen Ausdrucks zur Geltung, wendete seine Kraft mit Vorliebe großen Aufgaben zu, so daß er hierdurch die Ansprüche des Idealismus versöhnte, verlor sich aber mehr und mehr in eine das Ganze über das Einzelne aus dem Auge verlierende Individualisirungskunst, wodurch er nicht nur die Einheit und Totalität des Zusammenwirkens, sondern auch die seiner eignen Leistungen zerstörte. Ein Zerwürfniß mit dem damaligen Leiter der Dresdner Bühne von Könneritz führte 1864 seinen Abgang von dieser herbei. Er rieb von da an seine Kräfte durch rastlose Gastspiele auf, so daß er 1867 einer Nervenzerrüttung verfiel, der er am 1. Febr. 1871 endlich erlag. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehörten: Richard III., Franz Moor, Mephistopheles, Carlos (Klavigo), Narciß, Riccaut de la Marlinière, Bonjour (in Holtei's Wienern in Paris) und Hans Jürge (Holtei).

Marie Seebach, geb. 24. Febr. 1837 zu Riga, erwarb sich ebenfalls ihren Ruf am Thaliatheater in Hamburg. Er wurde noch durch ihre Betheiligung an den Mustervorstellungen in München gehoben, welche zu ihrem Engagement an dem Burgtheater führten (1854). Von hier ging sie nach Hannover (1856), wo sie als Mittelpunkt eines sich damals hier bildenden trefflichen Ensembles glänzte. Auch ihre schöne Begabung litt unter einer auf das Raffinement immer neuer Effecte ausgehenden Individualisirungskunst, besonders nachdem sie den festen Zusammenhang mit der Bühne gelöst und sich einem virtuosen Gastspielleben hingegeben hatte. Doch sah sie später selbst die Verirrungen ein, zu denen sie sich durch ihre reiche Erfindungskraft und rastlosen Ehrgeiz hatte verleiten lassen, und suchte mit Erfolg das ursprüngliche schöne Maß ihrer Leistungen zurückzugewinnen. Sie glänzte vorzüglich durch ihr Gretchen, Klärchen, ihre Ophelia, doch auch in Rollen wie Klara (Maria Magdalene), Griseldis, Waise von Lowood war sie vorzüglich.

Friedrich Haase, geb. 1. Nov. 1826 zu Berlin, gehört zu den letzten Schülern von Tieck, ich möchte ihn jedoch noch lieber einen Nachfolger Seidelmann's nennen, obschon grade das, worin er ihm ähnelt, in dem Bestreben durch die Eigenthümlichkeit seiner Auffassung und die sorgfältige Ausführung derselben bis in's Einzelne zu glänzen, ihn auch noch von diesem wieder ganz unterscheiden muß. Er debütirte in Weimar, ging dann an das Theater zu Prag, wo er ebenso, wie später in Karlsruhe unter Eduard Devrient und unter Dingelstedt in München, eine bevorzugte Stellung einnahm. Ein sechsjähriges Engagement in St. Petersburg ließ ihm genug freie Zeit zu Gastspielen, denen er sich hierauf fast ausschließlich widmete. Doch fühlte er immer wieder, daß dem Schauspieler ein fester Zusammenhang mit der Bühne nothwendig sei, daher er nicht nur vorübergehend die Leitung des Koburger Hoftheaters, sondern auch 1870 die Direction des Leipziger Stadttheaters auf 6 Jahre für eigne Rechnung übernahm. Neuerdings hat er wenigstens äußerlich wieder ein solches Verhältniß herzustellen gesucht, indem er sich zum Ehrenmitglied des Dresdner Hoftheaters ernennen ließ. Doch gehört er auch zu den Begründern des am 1. Oct. 1883 zu eröffnenden Deutschen Theaters in Berlin. Was man auch an der Auffassung einzelner seiner Rollen aussetzen mag, die wohl oft nur durch die Absicht bestimmt ist, sie der Eigenthümlichkeit seines schauspielerischen Naturells anzupassen, so muß die geistreiche, consequente Durchführung derselben doch immer die höchste Achtung und Bewunderung herausfordern. In der Gewissenhaftigkeit, seine Darstellungen zu wahrhaften Kunstwerken bis in's Einzelste durchzubilden, kann sich ihn jeder Schauspieler zum Muster nehmen. Immer interessant, hat er auch viele Rollen zu wahrer Vollendung gebracht, wie den alten Klingsberg, den Marquis Rocheferrier (in Die Parthie Piquet), Marsan (Man sucht einen Erzieher), den Marquis von Seiglière, den Hofmarschall (im Geheimen Agenten), Cromwell, Narciß u. n. m. A.

Hedwig Raabe, geb. 3. Dec. 1844 zu Magdeburg, begann ihre glänzende künstlerische Laufbahn am Thaliatheater in Hamburg, war dann länger in Berlin am Wallnertheater und später am deutschen Theater in St. Petersburg engagirt. Sie gab Rollen des eben zur Jungfrau erwachenden kindlichen Mädchenthums einen überaus herzlichen, seelischen und originellen Ausdruck. Ihr Lorle, ihre Fanchon,

ihre Marianne, ihre Margarethe (Hagestolzen) haben allgemein Bewunderung erregt.

Sehen wir hier eine Blüthe der Darstellungskunst, die sich in ihrem Streben nach Virtuosität, Anerkennung und Gewinn von der organischen Entwicklung der Bühne losriß und in neuer, höherer Form das Wanderleben früherer Zeiten wieder aufnahm, so fehlt es doch auch in neuester Zeit nicht an Bestrebungen, welche die wahre Aufgabe der Kunst grade in der möglichsten Vollendung der schauspielerischen Gesammtleistung suchten, oder, den Zusammenhang von Dichtung und Schauspielkunst in's Auge fassend, zugleich auf eine Hebung der dramatischen Dichtung ausgingen. Im Jahre 1867 erließ der neue Intendant des Münchner Hoftheaters Freiherr von Perfall ein Schreiben an die namhaften deutschen Dramatiker, in welchem es heißt:

„Die unterzeichnete Intendanz kann sich nicht verhehlen, daß die Münchner Hofbühne seit einer Reihe von Jahren den deutschen Dramatikern gegenüber in eine isolirte Stellung gekommen ist. Als Folge dieser Entfremdung muß sie in erster Linie beklagen, daß in directen Zusendungen bedeutender neuer Originalwerke bis auf ein kaum nennenswerthes Minimum vollständige Ebbe eingetreten ist; in zweiter Linie ist nicht zu verkennen, daß die Münchner Hofbühne in Ermangelung eigner hervorragender Novitäten und in der Nothwendigkeit, solche erst nach ihrer Aufführung auf andren Bühnen zu acquiriren, dadurch hinsichtlich der maßgebenden Gesichtspunkte bei Annahme neuer Stücke in eine Art von moralischer Abhängigkeit von jenen anderen Bühnen gerathen ist. Eine große, mit reichen Kräften ausgestattete Hofbühne kann aber nur dann Anspruch auf eigene Lebensthätigkeit machen, nur dann Hoffnung hegen, jene hohe Pflicht zu erfüllen, die dramatische Kunst und dramatische Poesie der Zukunft zu fördern, wenn sie durch beständigen Zufluß von neuen werthvollen Arbeiten in den Stand gesetzt ist, ihr Streben nach eigner Wahl und eignem Ermessen zu bekunden."

Dieses Bekenntniß war sehr werthvoll. Es rührte an einen der Krebsschäden des deutschen Theaters. Das Münchner Theater war nicht das einzige, welches die Dichter zurückgeschreckt hatte, ihm ihre Kräfte zu weihen. Es war ziemlich allgemeine Gepflogenheit, daß man vorzugsweise nach Stücken von Autoren griff, welche schon Glück auf der Bühne gemacht, deren Name mithin beim Theaterpublikum einen guten Klang hatte oder nach solchen Novitäten, welche auf einer andern Bühne schon Glück gemacht hatten. Grade die Hoftheater entschlugen sich am meisten der für die Prosperität eines jeden Theaters so wichtigen Initiative in der Wahl neuer Stücke. Sie scheuten theils die Arbeit der

Wahl, theils mißtrauten sie wohl auch ihrem Urtheil, da in der That das Schicksal eines Stücks auf der Bühne von zu vielen Zufälligkeiten abhängt, als daß diese vorher alle in Rechnung gezogen oder beherrscht werden könnten. Wenn Freiherr von Perfall die an jene Erklärung geknüpften Versprechungen auch nicht ganz gerechtfertigt hat, so hat er doch mehr als den guten Willen dazu gezeigt. Das Münchner Theater hat sich seitdem immer durch eine gewisse Bereitwilligkeit gegen die Dichter ausgezeichnet. Auch hat es anderen Bühnendirectoren hierdurch Anregung zur Nachfolge gegeben, von denen hier nur der General-Intendant des Weimar'schen Theaters Aug. Freiherr von Loën, wegen seiner in dieser Beziehung erworbenen Verdienste, genannt werden möge. Das Wiener Burgtheater hat sich dagegen eine gewisse Kraft der Initiative des Urtheils bei der Wahl der darzustellenden Stücke immer selbständig zu wahren gesucht. Im Uebrigen fiel diese in den meisten Fällen sehr bald wieder den Stadttheatern und anderen privaten Unternehmungen zu. Auch hier hat sich H. Laube große Verdienste erworben; neuerdings aber der Impresario Pollini in Hamburg, wenn auch nur in speculativem Sinne, dieser Aufgabe der Bühne sich zu bemächtigen gesucht und auch Intendant Claar in Frankfurt a/M. eine große Regsamkeit dafür an den Tag gelegt. Es bleibt dabei freilich im Allgemeinen zu bemerken, daß dem Dichter nicht sowohl durch die bloße Aufführung, als durch die charakteristische lebensvolle Darstellung seines Werkes wahrhaft gedient wird, und daß, wie schon Laube sehr richtig bemerkt hat, eine nicht geringe Zahl unsrer neueren Stücke nur wegen des Mangels an dieser letzteren für unhaltbar betrachtet worden sind. Der so überaus abweichende Erfolg derselben Stücke in verschiedenen Städten und Zeiten illustrirt es auf's schlagendste.

In dieser Beziehung verdienen die Leistungen des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters eine anerkennende Hervorhebung. Herzog Georg, welcher nicht nur der Unterhalter, sondern auch der geistige Leiter dieses Unternehmens ist, hat sich um das Theaterwesen unserer Zeit große Verdienste erworben. Er erkannte, daß die eigentliche Bedeutung des realistischen Darstellungsprincips für die dramatische Kunst in der möglichst lebensvollen und charakteristischen Darstellung der dramatischen Werke und ihres geistigen Inhalts durch die allseitigen Mittel der Bühne liege. Er fand, daß die idealistische und

selbst die frühere realistische Schule gleichmäßig ein zu ausschließliches Gewicht auf den auf das Ohr berechneten Theil der dramatischen Werke gelegt hatte, daß der auf das Auge abzielende dagegen keineswegs genügende Beachtung gefunden habe. Und doch handelte es sich hierbei nicht blos um Costüm und Decoration, sondern um die ganze schauspielerische Action überhaupt, die nach dieser Seite noch viel lebendiger zu machen war. Doch auch Costüm und Decoration erschienen ihm keineswegs so gering zu achten, da sie der Belebung der schauspielerischen Action ja dienen, dieselbe erhöhen, charakterisiren und stimmungsvoller zu machen im Stande sind. Es ist keine Frage, daß das Meiningen'sche Theater in dem Bestreben, den auf das Auge gerichteten Theil der theatralischen Darstellung auszubilden, vielfach zu weit ging, daß der rednerische auch bisweilen darüber zu kurz kam; aber es war durchaus unrichtig, wenn man es beschuldigte, seine Wirkungen nur durch die Ausstattung und andere äußerliche Mittel herbeizuführen. Vielmehr hat sich mit der Zeit immer mehr herausgestellt, daß es ihm hauptsächlich und vor Allem um die möglichst lebensvolle theatralische Verwirklichung der dramatischen Werke zu thun war und es insbesondere die in ihnen enthaltenen charakteristisch-stimmungsvollen und malerischen Elemente zum ersten Male ganz herauszuarbeiten und zur Wirkung zu bringen suchte, so daß es den theatralischen Aufführungen überhaupt erst ein vollkommeneres historisches und poetisches Colorit gegeben hat. Doch auch das landläufige Vorurtheil hat es zu widerlegen verstanden, daß die dramatischen Dichtungen unserer großen Dichter, insbesondere Shakespeare's, gar nicht ohne tiefere Eingriffe und Abänderungen mit Wirkung auf unserer heutigen Bühne darstellbar seien. Mit Vergnügen habe ich endlich bemerkt, daß dieses Theater neuerdings dem rednerischen Theile der Darstellung ebenfalls große Sorgfalt zuwendet, was schon dadurch bestätigt wird, daß es mit Erfolg Stücke giebt, die durch decorative Mittel nur wenig unterstützt werden können. Bei allem dem hat es mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Meiningen war weder der Ort, sein Princip in größerem Maßstabe zur Ausführung bringen, noch größere Wirkungen damit ausüben zu können. Beide Ursachen drängten dazu, eine Wanderbühne aus diesem Theater zu machen. Dem wandernden Virtuosenthum wurde so ein wanderndes Ensemble

gegenübergesetzt. Schwerlich würde dieses Theater außerdem so epochemachend gewirkt haben. So rief es aber überall, wo es hinkam, theils enthusiastische Anerkennung, theils leidenschaftlichen Widerspruch und eine gewisse Aufregung hervor. Die großen Erfolge, die es erzielte, riefen zur Nachahmung auf. Es wird nicht geleugnet werden können, daß seit dieser Zeit die Darstellungen an nicht wenigen Theatern nicht nur reicher und glänzender, sondern auch lebensvoller und malerischer geworden sind. Am nächsten sind ihm ohne Zweifel auf einem beschränkten und abgesonderten Gebiete die Vorstellungen des Münchner Gärtnertheaters gekommen, während einzelne Vorstellungen des Münchner und Dresdner Hoftheaters es an Glanz der decorativen Ausstattung noch weit überboten haben. Auch die Gesammtgastspiele kamen in Aufnahme. Sie sind ja überhaupt nur eine Nachahmung des italienischen Theaters. Doch waren diese Wanderfahrten für die Entwicklung des Meiningen'schen Theaters auch wieder ein Hinderniß. Nicht nur, daß man in fast jeder Stadt andere räumliche Bühnenverhältnisse vorfand und die Comparsen zum Theil neu einschulen mußte, mochten sich diesem Wanderleben bedeutendere Darsteller auch nicht unterwerfen. Dieselben nahmen aber auch an der Disciplin dieses Theaters Anstoß, das strenge Unterordnung unter den Geist des Ganzen und seines Leiters verlangt, ja dessen Erfolge wesentlich mit auf dieser Unterordnung beruhen, die selbst noch von dem besten Darsteller verlangt, daß er unweigerlich jede Rolle und wäre es die kleinste, ja selbst eine bloße Figurantenrolle, die ihm übertragen wird, spielt.

Man hat freilich gesagt, daß das Princip dieses Theaters auf ein an einem und demselben Ort mit einem rasch wechselnden Repertoire arbeitenden Theater nicht anwendbar sei, da dieses dem einzelnen Stück nicht die durch dasselbe geforderte Zeit zuzuwenden vermöge. Indessen widmen die Franzosen dem Studium ihrer Stücke vielleicht eine noch viel größere Zeit, als die Meininger. Allerdings haben diese bis jetzt ein noch sehr beschränktes Repertoire. Daß sie sich anfänglich hauptsächlich dem classischen Drama zuwendeten, war, um sich und ihr Princip einzuführen, geboten. Dagegen muß es als eine schwache Seite dieses Theaters bezeichnet werden, daß es in dieser Absonderung von dem lebendigen Strome der Entwicklung des heutigen Dramas beharrt. Ich hoffe jedoch, es noch zu der Ueberzeugung

kommen zu sehen, daß nur derjenige tiefere Wirkungen auf seine Zeit ausüben kann, der ein tieferes Interesse an ihrem geistigen Leben und dessen Entwicklung nimmt.

Zwei Einwände werden freilich gegen das Princip der Meininger immer erhoben werden können. Zuerst, daß es den Zwischenvorhang zu einer Nothwendigkeit und die Verwandlung bei offner Scene beinahe zur Unmöglichkeit macht, und zweitens, daß es die Kosten der Bühne erheblich steigert. Indessen wird man dieses Princip nicht für die Uebertreibungen verantwortlich machen dürfen, zu denen es verleitet hat. Was an ihm wahrhaft künstlerisch ist, nöthigt durchaus zu diesen Uebertreibungen nicht. Es wird vielmehr in vielen Fällen auf eine viel größere Einfachheit dringen, als es sich mit dem Kleiderluxus unserer Schauspielerinnen zu vertragen scheint. Denn eine unnöthige Pracht, einen unnöthigen Reichthum und Glanz muß dieses Princip ja eigentlich ausschließen, da es immer und überall nur der Dichtung und ihrer Wirkung dienen soll, und zwar in einer der Wahrheit wie der Angemessenheit entsprechenden Weise. Mehr als das Meiningen'sche Princip, künstlerisch aufgefaßt, verleiten und nöthigen unsere großen glänzenden Häuser, die mehr für die Oper, als für das Schauspiel eingerichtet sind, zu derartigen verschwenderischen, das Auge von dem Wesentlichen abziehenden und daher auch mit der Zeit sicher wieder wirkungslos werdenden Uebertreibungen.

Wenn daher heute ein gewisses Sinken der dramatischen Kunst und der Bühne ganz zweifellos ist, so fehlt es doch andrerseits nicht an Symptomen eines Aufschwunges. Das erste erklärt sich genügend aus dem Umstande, daß jetzt die Kunst im Allgemeinen mehr, als zu andern Zeiten, zu einer Sache der Speculation gemacht wird. Auch die künstlerische Speculation wird manches Brauchbare und Tüchtige hervorbringen, dies aber selbst im günstigsten Falle meist erst späteren Zeiten wahrhaft zu Gute kommen können. Denn die Kunst, als eine ideale Erscheinung im Leben der Menschheit, wird ohne Ideale auch nie einen bedeutenderen Inhalt, einen bedeutenderen Aufschwung der Entwicklung gewinnen. Besonders bei den theatralischen Künsten. Das Theater, fortwährend im Kampfe um die Mittel zu seinem Bestehen, mit dem gemischten Zweck hier das Bedürfniß der Unterhaltung und Schaulust, dort das wirklicher künstlerischer Interessen zu befriedigen, hat fast immer eine zweideutige

Stellung unter den Künsten eingenommen. Um so mehr wäre zu wünschen, daß der Staat, wenn auch nur an einer einzigen Stelle, ein Theater in's Leben riefe, das hierin ganz unabhängig gestellt, ohne jede Nebenrücksicht, ganz nur das Interesse der dramatischen Kunst verfolgte und dem Urtheil der Nation die Richtung, das Maß und ein Muster gäbe.

Nachtrag.

Die soeben erschienene Geschichte des Theaters in Frankfurt a/M. von E. Mentzel, welche nicht nur über die Special- und Lokalgeschichte dieses Theaters, sondern auch in Bezug auf die allgemeine deutsche Theatergeschichte manche neue und wichtige Aufschlüsse bringt, nöthigt mich zu folgenden Zusätzen.

1. Für den Nachweis der weiteren Verbreitung der Dramen Paul Rebhun's ist außer der Angabe Palm's, daß die Susanne desselben 1549 in Münnerstadt (Baiern) gegeben worden, die Mittheilung von einer Aufführung wichtig, welche 1545 (29. Juli) in Frankfurt statt hatte.

2. Daß hier 1549 „Die zehn Alter" von Gengenbach von Bürgern aufgeführt wurden, war schon früher bekannt, neu ist dagegen die Nachricht von einer Aufführung der Griselda des Sachs v. J. 1579.

3. Im Jahre 1585 erschien eine Gesellschaft Nürnberger Bürger in Frankfurt, welche daselbst mit obrigkeitlicher Erlaubniß verschiedene Stücke des Hans Sachs (als: Die mörderische Königin Clitemnestra; Eulenspiegel mit dem Blinden; Die schöne Magelona; Der karg Abt mit seinem Gastmeister; Königin Esther und Von einer bösen Frawen Cleopatra) zur Aufführung brachten. Einige der Darsteller sind namentlich aufgeführt. 1590 hielten wieder Bürger der Stadt Nürnberg um diese Vergünstigung an, darunter einer mit dem Namen des Dichters (Hans Sachs), dies beweist nicht nur die weitere Verbreitung der Stücke desselben, sondern bestätigt auch die Vermuthung, daß sich aus den Bürgerspielen deutsche Schauspielertruppen hervorbildeten. (S. S. 195 u. 196. 1. Hälfte.)

4. Meine S. 191 ausgesprochene Vermuthung, daß noch andre französische Schauspielerbanden, als die dort aufgeführten, Deutschland bereisten, erhält Bestätigung durch folgende Nachrichten:

Schon 1583 und 1585 spielten französische Truppen in Frankfurt. 1593 erschien daselbst Valeran, Graf von Mondìtier aus der Picardie mit seiner renommirten Gesellschaft, 1595 folgte Carlo Chautron mit seiner Truppe, die unter andrem die Pastorale La sultane von Gabriel Bounin zur Aufführung brachte. So früh drang also die

Schäferdichtung schon bei uns ein. Diesen Truppen folgten später verschiedene andere.

5. Die Seite 187 erwähnte englische Truppe, welche 1591 vier Mann stark über die Niederlande nach Deutschland reiste, spielte 1592 in Frankfurt. An ihrer Spitze stand damals Robertus Browne. Sie mußte sich aber bereits vergrößert haben, da sie, nach dem Reisebüchlein eines würtembergischen Kaufmanns, Stücke von Marlowe und John Still's Gammer Gurton's Needle zur Aufführung brachte, jedenfalls aber englisch, da der letzte Titel in englischer Sprache angeführt ist und die Gesellschaft im nächsten Jahre um die Erlaubniß nachsuchte, „Komödien in englischer Sprache" aufführen zu dürfen. 1597 erschien, wie es heißt, „dieselbe" Truppe, diesmal unter Leitung von Thomas Sackville, der schon früher dazu gehört hatte und nach der Rolle des „John Bouset", die er zu spielen pflegte, auch diesen Namen trug. Er stand, wie wir wissen, von diesem Jahre an in dem Dienst des Herzogs von Braunschweig. Da dieser den Johan Bouset in eins seiner Dramen eingeführt hat, das bereits 1594 im Druck erschien, so ist es zwar fraglich, ob er diesen Namen Sackville entlehnt hat, keineswegs aber, daß diese stehend gewordene Theaterfigur damals schon allgemeiner bekannt war. Auf Sackville bezieht sich dagegen sicher die Beschreibung in Marx Mangold's „Markschiff's Nachen". Wahrscheinlich wurden auch von dieser Truppe die Dramen des Herzogs von Braunschweig in Frankfurt zur Darstellung gebracht, wo der Verfasser der 1620 erschienenen Schrift: „Von dem rechtmäßigen Wandel der Eheleut vnd dem Schaden so Vffschneidereien anrichten thun können," dessen „Ehebrecherin, die ihren Mann dreimal betreucht" und die Comödia von „Vincentius Ladislaus" in jungen Jahren gesehen hatte. 1597 ging Sackville von Frankfurt nach Nürnberg, so daß kein Zweifel übrig, daß Ayrer ihn dort und wahrscheinlich zum ersten Male gesehen, da, wie Frau Mentzel richtig bemerkt, Ayrer erst in dem fünften, 1598 geschriebenen Stücke seiner „Historie der Stadt Rom" den Namen Jahn Posset einführte. Hinsichtlich der übrigen zahlreichen Nachrichten über die englischen Komödianten und ihre Bühne, welche die altenglische Einrichtung hatte, muß ich auf das Buch von Frau Mentzel selber verweisen. Nur das sei erwähnt, daß neben Sackville und Robertus Browne auch noch eine hessische Gesellschaft unter Georg Webster,

Johann Hull und Richard Machin, sowie eine andre unter Robert Archer (1608) und eine dritte unter John Spencer (1613) ꝛc. erschienen.

6. Es wird von mehreren Frankfurter Schriftstellern darauf hingewiesen, daß die allegorischen Dramen Rist's: „Das Friede wünschende Deutschland" und „Das Friede jauchzende Deutschland" hier aufgeführt wurden. (S. S. 236. 1. Hälfte.)

7. Im Jahre 1651 brachten die „Hofkomödianten des verstorbenen Prinzen von Oranien" pomphaft ausgestattete Schlacht- und Belagerungsstücke aus dem niederländischen Befreiungskriege, sowie „Singetspiele und Pastorellen nach französischer Art" zur Aufführung, womit sie eine ganz ungeheure Wirkung hier, daher gewiß auch an anderen Orten erzielten.

8. Joris Jollifous (d. i. Joseph Jori und Georg Jeliphus) spielten, wie aus einer Eingabe hervorgeht, hier 1651 Dramen des Gryphius, zunächst Carolus Stuardus. (S. S. 258. 5. Hlbbd.) 1657 wurden hier auch „Macht des Knaben Cupido" und „Bestrafter Fürwitz" gegeben. (S. S. 216. 217.)

9. Auch über Johann Velthen (S. 293) bringt die Mentzel'sche Theatergeschichte einige neue Aufschlüsse. Er hielt schon 1679 um die Erlaubniß zu spielen an und besaß schon damals den Titel eines Chursächsischen Hofkomödianten. 1685 spielte er hier zum ersten Male. Er brachte „biblische und anmuthig liebliche Comödien aus denen Historienbüchern und frembde Comödien und frei erfundene Hauptactionen aus alter und neuer Zeit" zur Darstellung. Frau Mentzel glaubt das frei erfunden als „improvisirt" auslegen zu dürfen, was ich bezweifle, wenn auch improvisirte Scenen darin mit enthalten sein mochten. Die improvisirte Komödie war damals zwar schon in Norddeutschland bekannt, und kurz vor Velthen hatte der Pulcinell-Spieler Johann Baptiste Pelcer (Pelcio) dergleichen Spiele durch drei Jahre 1676, 1678 und 1679 mit großem Beifall in Frankfurt zur Aufführung gebracht. Unter den Stücken, die Velthen hier gab, gehört auch „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark", jedenfalls, worauf ich schon hinwies, identisch mit der von Eckhof geretteten Handschrift dieses Stücks. (S. S. 269. 1. Hälfte.)

10. Das Mentzel'sche Buch giebt auch einige Aufklärungen über die verschiedenen Elenson, welche zur Velthen'schen Zeit und nach

ihm auf der deutschen Bühne eine Rolle gespielt. Andreas Elenson stand, wie ich schon angab, an der Spitze der wienerischen Truppe, ging aber öfter auf Reisen, auf denen er unter Andrem in Frankfurt mit Velthen zusammentraf, der sich sehr edel gegen ihn bezeigte. Franz Julius Elenson, der Sohn des Vorigen, gehörte später der Velthen'schen Truppe an. Da die Gattin des Andreas Maria Margaretha Elenson hieß, so mag die von mir in Wien erwähnte Maria Christine vielleicht eine Tochter desselben gewesen sein.

11. Neue Aufschlüsse giebt das Mentzel'sche Buch über die Truppe der S. 301 von mir erwähnten Georg Scheurer (nicht Schurer) und Jacob Kuhlmann (nicht Kühlmann). Jener stand an der Spitze der „neu aufgerichteten Nürnberger Bande"; dieser war Principal der baierischen Hofkomödianten. Auch den Namen der Wittwe Velthen's berichtigt das Mentzel'sche Buch dahin, daß sie Catharina Elisabeth Velthen und nicht Anna Catharina geheißen habe. Inzwischen kann sie wohl alle drei Namen getragen haben.

12. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts führte eine aus achtzig Personen bestehende französische Gesellschaft unter Cherrier und Billieu in Frankfurt mit ungeheurem Erfolge die französische Oper ein. Der musikalische Geschmack kam seit dieser Zeit so in Aufnahme, daß man selbst Tragödien mit musikalischen Einlagen versah. Dies geschah unter Andrem von der Truppe des Leonhard Andreas Denner d. Ält. 1731 in Frankfurt, welcher nach einer Eingabe hierzu das Talent des von 1711—1721 daselbst lebenden Musikers Telemann benutzte. Die Einwirkungen auf das sich um die Mitte des Jahrhunderts ausbildende deutsche Singspiel konnten nicht ausbleiben. (S. S. 382. 1. Hälfte.)

13. In Frankfurt wurden die Unterhandlungen der Neuber'schen Truppe mit Ausnahme der ersten sämmtlich von Caroline geführt, sie kam aber freilich erst 1736 im October zum ersten Male dahin, d. i. nach den verhängnißvollen Unterhandlungen wegen des Theaters im Leipziger Fleischhause (s. S. 344). Auf den Zetteln figurirte Neuber aber auch jetzt noch allein. Auch in Frankfurt a/M. überwarf sich die allzurasche Frau zuletzt mit dem Magistrate der Stadt.

14. Zu S. 347. Wie wenig die Gottsched-Neuber'sche Reform Wurzel gefaßt, wie spurlos ihre Demonstrationen gegen den Hanswurst

vorübergegangen waren, beweisen die Erfolge, welche die Haupt- und Staatsactionen Wallerotty's neben und nach ihr und welche die Harlekinaden Gherardi's in den Jahren 1741 und 42 in Frankfurt erzielten. Gherardi spielte auch andre Stücke: Trauerspiele und Lustspiele, die meisten der letzteren waren aber mit Tänzen und Gesängen verziert. Frau Mentzel theilt aus dieser Zeit die Titel einer Sammlung von Theaterzetteln Wallerotty's mit, von denen einige, so viel mir bekannt, zum ersten Male bis jetzt die Bezeichnung „**Haupt- und Staatsactionen**" enthalten. Dazu gehört: „Mars in tieffster Trauer, Bey denen blutigen Cypressen der Schwedisch-Carolinischen Leiche. Das ist: Der unglückseelige Todes-Fall des Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten Caroli XII. der Schweden Gothen und Wenden Königs, glorwürdigster Gedächtnüß, welcher in den Approchen vor Friedrich-Hall, in der Nacht zwischen dem 11. und 12. December Anno 1718 seinen Heldenmüthigen Geist aufgegeben." Ein anderer Titel von den als Haupt- und Staatsactionen bezeichneten Stücken ist deshalb von Interesse, weil er das Prädicat einer vortrefflich intriganten und extra lustigen führt und den Einfluß des italienischen Theaters zu dieser Zeit sichtbar macht. Er lautet: „Chi non sa fingere, non sa vivere oder Wer in der heutigen Welt zu leben ist beflissen, muß als Politicus sich zu verstellen wissen". Oder aber: „Der Galante und Getreue Vasall". Dergleichen italienische Titel kommen noch bei ziemlich vielen Stücken vor. Doch sind von ihnen die wenigsten als Haupt- und Staatsactionen bezeichnet. Von den übrigen ist besonders der folgende Titel von Interesse: „Eine gewiß galante, mit vielen Täntzen, Arien und unterschiedlichen Auszierungen möglichst decorirte recht charmante und intrigante Piece betitult: Der rachgierige, doch zuletzt betrogene Jude von Venedig oder Der weibliche Rechtsgelehrte. Und Die Intrigante aber übel ausgeschlagene Verrätherey, Mit Hanns-Wurst einem unglückseeligen Schiff-Knecht von Schulden gequälten Herren-Diener und endlich beglückten Amanten einer italienischen Servetta." Was hat Shakespeare sich nicht Alles, besonders vom deutschen Theater, müssen gefallen lassen! — Auch 1755 sucht Wallerotty wieder nach, seine „onärgerlichen mit Ballet und Sängereien ausgarnirten Haupt- und Staatsactionen" aufführen zu dürfen.

Mit Wallerotty war 1741 auch Kurz-Bernardon nach Frankfurt gekommen, der, neben Franz Anton Nuth als Harlekin, großes

Aufsehen erregte. Er sollte später (1767) die Wiener Posse nach Norddeutschland übertragen, in welchem Jahre er seine Bernardonstücke: Die Teufelsmühle; Der 30jährige ABC-Schütz ꝛc., doch auch die Hauptaction: „Das lasterolle Leben und erschröckliche Ende des weltberühmten Erz-Zauberers Doctor Joannis Fausti, professoris Wittenbergensis" zur Aufführung brachte. Noch in demselben Jahre wurde von ihm auch Minna von Barnhelm gegeben — so dicht und hart stießen die Haupt- und Staatsactionen, die Harlekinaden und das neuerstandene Drama auf einander.

Auch eine mir erst nachträglich zugänglich gewordene kleine Schrift: „Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels von Dr. Wilhelm Creizenach, Halle 1879" fordert zu einigen Zusätzen auf.

Zu S. 332. „Die verkehrte Welt" von Ulrich von König — ist, nach Creizenach, kein Originalwerk, sondern nach dem Singspiel des théatre de la foire Le monde renversé bearbeitet.

Zu Seite 340. 1. Hälfte. Dies gilt auch von „Die Pietisterei im Fischbeinrock" der Frau Gottsched. Dies Stück ist eine freie Bearbeitung von Bougeant's gegen die Jansenisten gerichtete Femme docteur. Die Verfasserin verlegte den Gegenstand in deutsche Verhältnisse und wendete die Satire des Stücks gegen die Pietisten Möglicher Weise gab Gottsched, der das französische Original seiner zukünftigen Frau noch als Mädchen zugeschickt hatte, auch zu dieser Nationalisirung des Stoffs die Veranlassung, da er seine Uebertragung der Evremont'schen Satire „Die Opern" in ähnlicher Weise behandelt hat. Aus diesem Allen erhellt, wie sehr Gottsched auch um die Entwicklung des deutschen Lustspiels bemüht war. Zur „Hausfranzösin", welche nach Danzel auf Lessing's „Alte Jungfer" eingewirkt haben soll, erhielt Frau Gottsched die Anregung durch Holberg's **Jean de France**. Danzel giebt noch „Die ungleiche Heirath" und „Das Testament" als Originallustspiele dieser Schriftstellerin an.

Zu S. 342. Koch? hat auch französische Lustspiele übersetzt, ja ist in der Uebersetzung des neuen weinerlichen Lustspiels vielleicht allen Anderen vorausgegangen, da Gottsched in der Vorrede zu seinem

sterbenden Cato (1732) bereits seiner Uebersetzung des philosophe marié gedenkt. Gottsched stellte sogar, wenigstens später, Destouches über Molière. (Deutsche Schaubühne Bd. VI. Vorrede.)

Zu S. 287. Nach Creizenach würde die in Nürnberg 1694 erschienene Uebersetzung Molière'scher Lustspiele mit dem Histrio Gallicus comicus satyricus identisch sein. Er hält es für sehr unwahrscheinlich, daß Velthen daran betheiligt war. Eine 1700 erschienene 2. Auflage enthielt ebenfalls noch keins der Verslustspiele, erst die dritte, 1726 erschienene Auflage bringt La princesse d'Elide, Les amants magnifiques und den Tartüffe, aber nur in Prosaübersetzung.

Zu S. 345. Creizenach erklärt die Ueberlieferung von der Verbrennung des Hanswursts auf der Bühne für nicht hinlänglich sichergestellt, da es drei ganz verschiedene Versionen des Vorfalls gäbe. Dies ist richtig. Insbesondre wurde in einer späteren Zeit (1760) Gottsched's Antheil daran entschieden in Abrede gestellt, allerdings von ihm befreundeter Seite. Etwas ist aber jedenfalls an der Sache. Nahmen doch Neubers wiederholt das Verdienst in Anspruch, den Hanswurst von ihrer Bühne verbannt zu haben. Freilich spielt, wie Creizenach nachgewiesen, die Neuber schon 1734 in einem ihrer vielen allegorischen Vorspiele: „Ein deutsches Vorspiel. Leipzig 1734" darauf an.

Anderweite Zusätze und Berichtigungen.

Zu Seite 53. 1. Hälfte. Statt comoediae ac tragoediae aliquo (lies aliquot) ex nove (lies novo) et vetere testamentae (lies testamento), 1840, giebt Dr. Holstein den Titel Comoediae ac tragoediae aliquot ex novo et vetere testamento desumptae mit der Jahreszahl 1541, Gödeke ebenso mit Weglassung der 6 letzten Worte an, was also das Richtige ist, falls nicht zwei verschiedene Ausgaben davon erschienen sind.

Zu Seite 231. 1. Hälfte. Der volle Titel der hier angeführten Schrift ist Manuale contraversiarum hujus temporis Societatis Jesu theologi Mart. Becani.

Zu Seite 383. 1. Hälfte. Daniel Schiebeler schrieb auch einige größere Stücke, so „Die Haushälterin" in 5 Acten, welche 1771 in Berlin gegeben worden ist.

Zu Seite 391. 1. Hälfte. Die Stelle: „Auch am Alexandriner hat Lessing in diesen Stücken noch festgehalten" ist unverständlich, da sie sich nicht auf all diese Stücke, besonders nicht auf die vorgenannten Lustspiele Lessing's beziehen soll. Es muß also heißen: Auch am Alexandriner hat Lessing, wenigstens in seinen Trauerspielen, noch festgehalten. Die uns bekannten Lustspiele und Lustspielfragmente dieses Dichters sind alle in Prosa; dagegen ist nicht nur das 1748 entstandene Fragment des Trauerspiels Giangir und der mit Weiße gemeinsam übersetzte „Hannibal" Marivaux', und das Fragment seiner Uebersetzung von Crebillon's Catilina (1749), sondern auch das etwas spätere Trauerspielfragment „Henzi", d. i. also Alles, was wir von Tragödien Lessing's aus dieser Zeit kennen, in Alexandrinern geschrieben. Wie es sich hierin mit der Uebersetzung von Regnard's „Spieler" verhält, wissen wir nicht. Bemerkenswerth aber ist eine Notiz der Jenaischen Zeitung vom 18. October 1754, in welcher der nach dem Delisle'schen Lustspiele Les caprices du coeur et de l'esprit gearbeitete „Freigeist" von Lessing als Lustspiel in Versen angekündigt wird. Ist dies nur zufällig, oder weist es auf eine uns unbekannte Bearbeitung dieses Stückes hin? Versübersetzungen französischer Verslustspiele lagen übrigens seit länger schon vor. Creizenach nennt als das erste ihm bekannt gewordene Boursault's Esope à la cour von Reinbaben (Weimar, 1711).

Zu Seite 399. 1. Hälfte. Breithaupt's Renegat ist von mir auf Seite 383 nicht mit genannt worden. Er war das dritte der auf das Preisausschreiben Nicolai's eingesendeten Stücke und steht nicht wie S. 399 durch einen übersehenen Druckfehler zu lesen im 4., sondern im 2. Band des „Theater der Deutschen".

Zu Seite 410. 1. Hälfte. Minna von Barnhelm wurde schon am 28. Sept. 1767 von der Hamburger Entreprise gegeben; Döbbelin folgte damit am 21. März 1768 in Berlin.

Zu Seite 411. 1. Hälfte. Joh. Friedr. Löwen, geb. zu Clausthal 1729, gest. 1771 zu Rostock, hat außer dem Schäferspiel Die Spröde (1748) auch noch die Lustspiele „Das Räthsel", „Ich habe es beschlossen", „Mißtrauen und Zärtlichkeit", „Der Liebhaber von Ungefähr", ein Prosatrauerspiel Hermes und Nestan, sowie ein paar Vor- und Nachspiele, eine Abhandlung über die Beredsamkeit des Leibes

(1755), die auf Engel's Mimik eingewirkt hat, und den ersten Versuch einer Geschichte des deutschen Theaters geschrieben. Auch sein „Schreiben" an einen Freund über die Ackermann'sche Gesellschaft (1766) mag noch erwähnt werden.

Zu Seite 59. 2. Hälfte. Es ist wahrscheinlich, daß auch Lessing auf Maler Müller's „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule" Einfluß gehabt. Wenigstens weist Guhrauer (II. 556) darauf hin. Lessing hatte kurz vorher (1776) bei dem im Auftrage Joseph II. in Deutschland herumreisenden Schauspieler Müller ähnliche Gedanken in Anregung gebracht. „Jede Kunst — berichtet Müller, habe Lessing unter Andrem gesagt — muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studiren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen." Doch wissen wir, daß Eckhof hieran schon weit früher gedacht und gearbeitet, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß er mit Lessing in Hamburg öfter darüber verhandelt haben wird.

Zu Seite 121 und Seite 342. 2. Hälfte sind die Anmerkungen zu umstellen, *) für **).

Zu Seite 163. 2. Hälfte. Oehlenschläger's Correggio, obschon zuerst deutsch geschrieben, erschien doch bereits 1811 in einer dänischen Uebersetzung von ihm und erst 1816 in deutscher Sprache im Druck. Er konnte daher auch nicht von Kind's „Van Dyk's Landleben" dazu angeregt worden sein. Eher waltete das umgekehrte Verhältniß ob. Künstlerdramen kamen übrigens schon früher in Deutschland in Aufnahme, so 1809 das Etienne'sche Lustspiel „Bruis und Palaprat", 1810 „Künstler's Erdenwallen" von J. v. Voß, 1811 „Raphael" von Castelli.

Zu Seite 207. 2. Hälfte. Weder Peter und Paul, noch Der General von Castelli sind Originalarbeiten. Beide sind nur aus dem Französischen übertragen. Dagegen scheinen noch „Abneigung aus Liebe", „Raphael", „Der Sie", „Eheliche Strafe" Originalarbeiten dieses Schriftstellers zu sein.

Zu Seite 330. 2. Hälfte. Es ist unrichtig, daß, wie hier angegeben, das Hebbel'sche Demetriusfragment zum hundertjährigen Geburtstag Schiller's in Wien gegeben worden sei, es war das Schiller'sche.

Zu Seite 356. 2. Hälfte. Hier ist noch **Ernst Wichert** zu nennen, welcher, nachdem er seinem „Unser General York" die Dramen „Der Withing von Samland" (1860), „Licht und Schatten" (1861), u. A. hatte folgen lassen, mit dem Lustspiele „Ein Narr des Glücks" in Wien einen Preis und etwas später mit dem Lustspiele „Ein Schritt vom Wege", welches in den ersten Acten frische Originalität zeigt, großen Beifall erwarb. Ihnen folgten unter Anderen noch „Biegen oder Brechen" (1874), „Die Realisten" (1874) und „An der Majorsecke" (1875).

Zu Seite 336. 1. Hälfte. Die Unterhandlungen, welche in Mannheim mit Lessing wegen Bildung eines Hof- und Nationaltheaters geschwebt hatten, waren so weit gediehen, daß die Art, wie es seine Gegner verstanden, die Sache wieder rückgängig zu machen, ihn empfindlich verletzte und er im gerechten Unmuth an den Leiter der ganzen Angelegenheit, den Minister von Hompesch, im April 1777 schrieb: „Ich darf Ew. Excellenz meine Antwort auf Dero Letztes vom 7. April nicht länger schuldig bleiben, da ich doch nur vergebens auf eine nähere Auskunft über die Seyler'sche Angelegenheit warte, welche vielleicht einiges Licht über meine eigne verbreiten könnte." „Wahrlich bedürfte ich auch eines solchen Lichts recht sehr, um weder gegen Ew. Excellenz ungerecht zu werden, noch mir den Vorwurf zuzuziehen, daß ich mich muthwillig durch Vorspiegelung und Intrigue als ein Kind behandeln lasse." „Denn nur einem Kinde, dem man ein gethanes Versprechen nicht gern halten möchte, drehet man das Wort im Munde um, um es glauben zu machen, daß es uns nunmehr ja freiwillig von diesem Versprechen lossage. Das Kind fühlt das Unrecht; allein weil es ein Kind ist, weiß es das Unrecht nicht auseinanderzusetzen." „Wenn mich denn aber Ew. Excellenz nur für kein solches Kind halten, so bin ich schon zufrieden. Ich werde mich auch wohl hüten, mit Auseinandersetzung eines so geringfügigen Handels Jemandem beschwerlich zu fallen. Nur eins muß ich mir dabei vorbehalten." „Ich bin nicht ohne Vorwissen des Herzogs von Braunschweig, in dessen Diensten ich stehe, nach Mannheim gereiset. Ich habe ihm sagen müssen, was für Versprechungen mir von dort aus gemacht worden, die ich anzunehmen kein Bedenken tragen dürfe. — Wenn er nun erfährt, daß aus diesen Versprechungen nichts geworden, was soll ich ihm sagen? —" „Ihm Schritt für Schritt erzählen, wie die Sache gelaufen? — ihm

Schwan's, Ew. Excellenz und alle anderen gewechselten Briefe vorlegen — und ihn urtheilen lassen, was er will?" „Doch so neugierig wird der Herzog schwerlich sein; und ich besorge ganz ein Andres. Da zur Zeit so Manches von dem deutschen Theater geschrieben wird; da in Kalendern und Journalen der neuen Einrichtung des Mannheim'schen Theaters, ohne mich dabei zu vergessen, bereits gedacht worden: so kann es nicht fehlen, daß man der Fortsetzung derselben nicht ferner gedenken und mich dabei in's Spiel bringen dürfte." „Hier muß ich Ew. Excellenz meine Schwäche gestehen. Ich vergebe tausend gesprochene Worte, ehe ich ein gedrucktes vergebe. Auf die erste Sylbe, die sich Jemand über meinen Antheil an dem Mannheimer Theater gedruckt und anders entfallen läßt, als es sich in der Wahrheit verhält, sage ich dem Publico Alles rein heraus." „Denn darin belieben Ew. Excellenz doch wohl nur mit mir zu scherzen: daß ich demohngeachtet die Mannheimer Bühne nicht ganz ihrem Schicksal überlassen und von Zeit zu Zeit besuchen würde. Ich dränge mich zu nichts; und mich Leuten, die, ungeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum Besten begegnen wollen oder können, — mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein. Verzeihen Ew. Excellenz meine Freimüthigkeit."

Die sich auf Seyler im Eingang dieses Briefs beziehende Stelle erklärt sich daraus, daß Lessing diesen für das Mannheimer Theater empfohlen und Seyler, in Folge der mit ihm von Mannheim aus angeknüpften Unterhandlungen, seine Dresdner Stelle aufgegeben hatte und sich, weil man schließlich ohne Rücksicht auf ihn Marchand bevorzugt hatte, in mißlicher Lage befand. Lessing glaubte sich durch dies rücksichtslose und unwürdige Betragen selber mit bloßgestellt und schrieb auch in dieser Angelegenheit an den Minister. „Ich könnte, heißt es in diesem Brief, meines Theils mit einem kleinem desappointement (das ist der gelindeste Name, den ich dem Betragen gegen mich geben kann) schon vorlieb nehmen; aber ich möchte nicht gern auch noch so wenig beigetragen haben, wenn es auch nur durch eine bloße Empfehlung gewesen wäre, daß ehrliche Leute in Verlegenheit gesetzt würden, wovon sich die Großen freilich keinen Begriff machen können." Seyler, berichtet Guhrauer, erhielt nun zu seiner Schadloshaltung 1000 Reichsthaler. Und Lessing — nichts. „Doch nein. Lessing erhielt mit

einem Billet des Ministers ein Geschenk zur Vergütung der Reisekosten und ein schön vergoldetes und mit Leder überzogenes Kästchen mit dreißig kupfernen Medaillen." Wieland hat diese ganzen Verhältnisse in seinen Abderiten (2. Theil) satirisch gegeißelt.

Zu Seite 299. Am 13. Februar starb Richard Wagner in Venedig.

Druckfehlerberichtigungen.

1. Hälfte.

Seite	19	Zeile	8	von	oben	lies	ging	statt	gingen
"	25	"	15	"	"	"	studire	"	studirte
"	32	"	14	"	"	"	worauf	"	wofür
"	32	"	21	"	"	"	Macropedius	"	Mocropedius
"	37	"	4	"	unten	"	Eine Dichtung	"	Ein Gedicht
"	53	"	12	"	oben	"	Stücke	"	welche Stücke
"	54	"	17	"	"	"	durch	"	von
"	55	"	2	"	"	"	Gellio	"	Gallio
"	59	"	9	"	"	"	denselben	"	demselben
"	122	"	5	"	"	"	den	"	dem
"	171	"	8	"	"	"	Kanzelpathos	"	Kanzleipathos
"	181	"	8	"	"	"	und die	"	die
"	197	"	5	"	unten	"	publica	"	publico
"	221	"	4	"	oben	"	Eilenburg	"	Eißle
"	222	"	9	"	"	"	eines	"	ein
"	231	"	6	"	"	"	patris	"	patres
"	235	"	12	"	"	"	laureatus	"	laureata
"	243	"	16	"	"	"	bebt	"	lebt
"	245	"	19	"	"	"	Schoch	"	Schott
"	250	"	20	"	"	"	Gryphius	"	Ayrer
"	258	"	13	"	"	"	von Carolo	"	Carolo
"	258	"	15	"	"	"	Papinianus	"	Papiniano

Seite	265	Zeile	16	von	oben	lies	ihm	statt	dem seinen
„	266	„	14	„	„	„	Lustspiele angehören	statt	Lustspiele
„	287	„	17	„	„	„	welcher	statt	welche
„	297	„	3	„	unten	„	Papinianus	„	Papiniano
„	308	„	3	„	„	„	Dancourt, Campistron	statt	Daucourt, Campistro
„	310	„	2	„	oben	„	diesem	„	ihrem
„	367	„	16	„	„	„	commovente	statt	commoventa
„	371	„	3	„	„	„	Gottsched	„	Lessing
„	376	„	10	„	unten	„	1764	„	1704
„	380	„	17	„	„	„	Lustspiel	„	Stück
„	417	„	2	„	oben	„	Mords	„	Kindesmords
„	439	„	10	„	„	„	reiche	„	redliche

2. Hälfte.

Seite	3	Zeile	6	von	unten	lies	als	statt	wie
„	28	„	7	„	oben	„	welchen — genommen	statt	welche — erhalten
„	36	„	13	„	unten	„	sein	statt	mit seinem
„	64	„	17	„	„	„	feilte	„	feilt
„	69	„	3	„	„	„	ergriffen	„	begriffen
„	73	„	10	„	„	„	Oda	„	Ida
„	74	„	17	„	oben	lies	gewaltthätigen	statt	gewaltigen
„	77	„	7	„	„	„	Shakespeare'schem	statt	Shakespeare'schen
„	79	„	4	„	„	} lies	Boeck	statt	Beck
„	81	„	2	„	unten	}			
„	82	„	7	„	„	lies	seine	statt	auf seine
„	84	„	3	„	oben	„	ihr	„	ihm
„	91	„	14	„	oben	lies	desselben	statt	derselben
„	104	„	1	„	unten	„	Ersatz	„	Erfolg
„	107	„	14	„	„	„	schätzte	„	schützte
„	110	„	2	„	oben	„	gleichfalls	„	gleich ebenfalls
„	116	„	2	„	unten	„	ihm	„	für ihm
„	119	„	2	„	„	„	ihr	„	ihm
„	120	„	11	„	„	„	ideell	„	ideal
„	121	„	2 u. 3	„	„	„	Régnier statt Regner, Andrea	statt	Audrea
„	124	„	4	„	„	„	sind sie	statt	ist sind
„	128	„	1	„	„	„	vor Rathenau	„	von Rothenaus
„	133	„	18	„	„	„	Jena	„	Weimar
„	153	„	9	„	oben	„	Pellegrin	„	Pellegrini
„	166	„	7	„	„	„	18	„	10
„	191	„	15	„	unten	„	Schlenzheim	„	Schleißheim
„	193	„	1	„	„	„	Müllner	„	Müller
„	207	„	15	„	„	„	1	„	6
„	209	„	15	„	„	„	Palffy	„	Stadion
„	210	„	1	„	oben	„	Gutierre	„	Gutiere

Seite	216	Zeile	6	von	unten	lies	1830	statt	1820
„	228	„	1	„	„	„	Elogius	„	Eligius
„	233	„	16	„	„	„	Dümede	„	Dürvefe
„	234	„	7	„	oben	„	Erfindungskraft	„	Empfindungskraft
„	238	„	8	„	„	„	Staberliaden	„	Staberllieder
„	248	„	11	„	„	„	des	„	den
„	249	„	6	„	unten	„	Fürsten	„	Fürstin
„	252	„	2	„	oben	„	Boris	„	Borus
„	257	„	15	„	unten	„	in	„	von
„	268	„	4	„	oben	„	Edwin	„	Ewin
„	289	„	9	„	„	„	dem Lustspiele	„	den Lustspielen
„	291	„	10	„	„	„	all diesen	„	allen
„	296	„	11	„	„	„	Spohr	„	von Spohr
„	307	„	16	„	unten	„	zeigen	„	sehen
„	311	„	2	„	oben	„	Meinhold'sche	„	Meinhard'sche
„	312	„	5	„	unten	„	von	„	im
„	314	„	12	„	oben	„	Woltersdorf	„	Wolffersdorf
„	331	„	4	„	unten	„	früheren	„	älteren
„	337	„	11	„	„	„	hier herauf	„	hierauf
„	351	„	15	„	„	„	Efendi	„	Efends
„	360	„	13	„	„	„	Berlin	„	Paris
„	368	„	18	„	„	„	Die	„	Das
„	378	„	18	„	„	„	höhere — gerichtetem statt sichere gerichteten		
„	380	„	8	„	oben	„	anderem	statt	anderen
„	389	„	4	„	unten	„	was	„	die
„	392	„	21	„	„	„	Vohs	„	Voß
„	404	„	16	„	oben	„	Trefflichkeit	„	Thätigkeit
„	411	„	16	„	„	„	überging	„	überging war

Register.

I + II. refer to Vol. V & VI respective

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a. S.